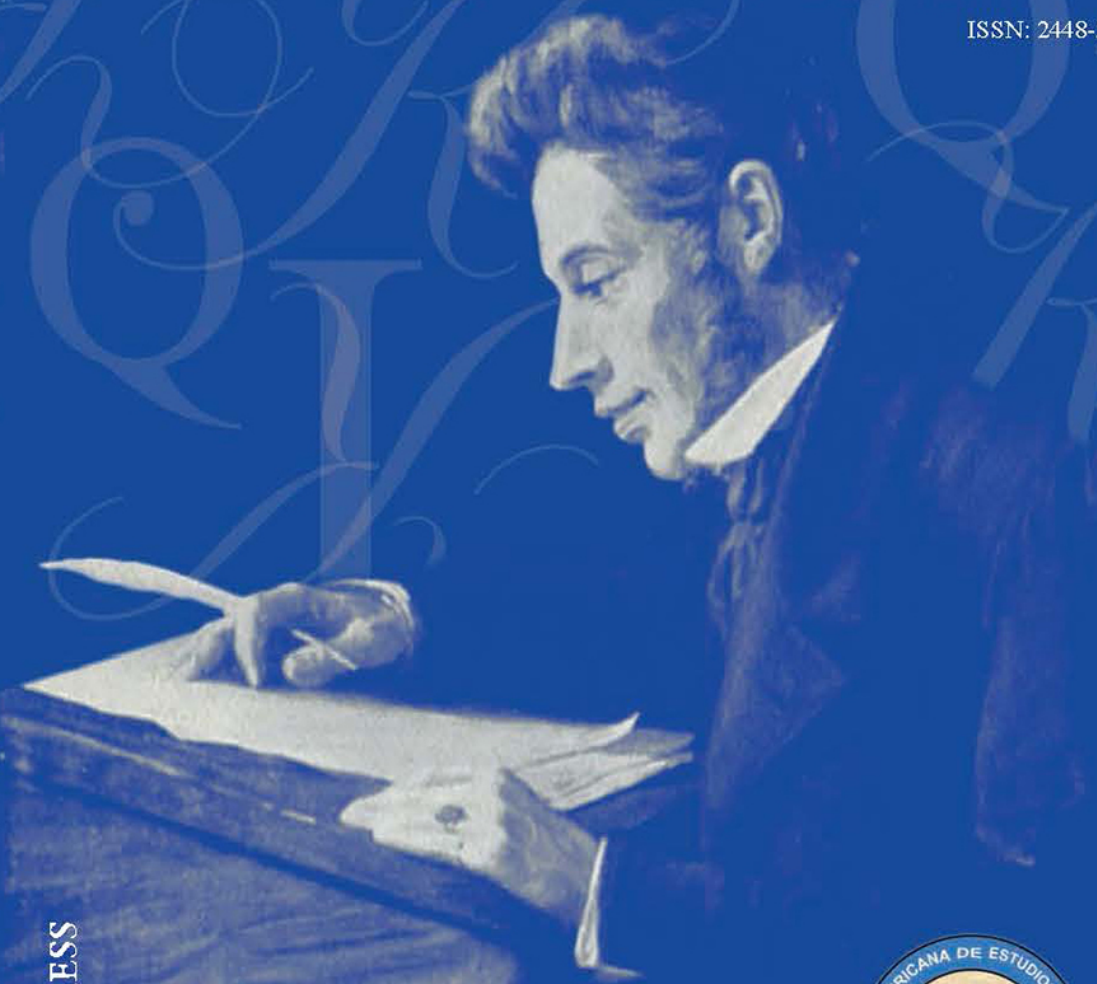


# Estudios Kierkegaardianos

REVISTA DE FILOSOFÍA

ISSN: 2448-5330



IF PRESS



Número 2, Año 2016, México

*Estudios  
Kierkegaardianos*  
REVISTA DE FILOSOFÍA

## CONSEJO EDITORIAL

Presidente SIEK: Luis Guerrero Martínez  
Director General: Catalina Elena Dobre  
Editor Responsable: Luis Guerrero Martínez  
Editores Ejecutivos: Rafael García Pavón, Fernanda Rojas, Leticia Valadez  
Secretario de Redacción: F. Nassim Bravo Jordán

Diseño de portada: César García Pavón

## CONSEJO ASESOR

María José Binetti (CONICET, Buenos Aires, Argentina)  
Andrew Burgess (University of New Mexico, E.U.A.)  
Elisabete M. de Sousa (Universidade de Lisboa, Portugal)  
Jan Evans (Baylor University, Waco, E.U.A.)  
Stephen Evans (Baylor University, Waco, E.U.A.)  
Miguel García Baró (Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, España)  
José García Martín (Universidad de Granada, España)  
Marcio Gimenez de Paula (Universidade Federal du Brasília, Brasil)  
Ronald Green (Dartmouth College, Hanover, E.U.A.)  
Arne Grøn, (Københavns Universitet, Dinamarca)  
Alastair Hannay (Universitetet i Oslo, Noruega)  
Gordon Marino (Hong Kierkegaard Library, St. Olaf College, Northfield, E.U.A.)  
Benjamín Olivares Bøgeskov (University College Capital, Dinamarca)  
Oscar Parceros Oubiña (Universidad de Santiago de Compostela, España)  
George Pattison (Oxford University, Inglaterra)  
Jorge Reyes (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Brian Söderquist (Københavns Universitet, Dinamarca)  
Jon Stewart (Harvard University, E.U.A.)  
Michael Strawser (University of Central Florida, Orlando, E.U.A.)  
Francesc Torralba (Universitat Ramon Lull, Barcelona, España)  
Elsa Torres Garza (Universidad Nacional Autónoma de México)

# *Estudios Kierkegaardianos*

REVISTA DE FILOSOFÍA

Número 2, Año 2016, México



IF PRESS



## **ESTUDIOS KIERKEGAARDIANOS**

© *Estudios Kierkegaardianos*. Revista de Filosofía.

ESTUDIOS KIERKEGAARDIANOS. REVISTA DE FILOSOFÍA Número 2, Año 2016, México, es una publicación anual editada por la SOCIEDAD IBEROAMERICANA DE ESTUDIOS KIERKEGAARDIANOS, A.C. Aldama 45, no. Int. 4, Santa María Tepepan, Xochimilco, Ciudad de México, C.P. 16020, Tel. (55) 56531695, <http://siek.mx/index.htm>, [revista@siek.mx](mailto:revista@siek.mx). Editor responsable: Luis Ignacio León Guerrero Martínez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2015-120215053800-102, ISSN: 2448-5330 ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Certificado de Licitud del Título y Contenido en “trámite”, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por IF Press srl, Piazza Vinci, 41 - I-00139 Roma (Italy), Tel./Fax (+39) 06 64492897, eMail: [info@if-press.com](mailto:info@if-press.com) | web: [www.if-press.com](http://www.if-press.com) Roma, Italia P.I. e C.F. 02488910601. Este número se terminó de imprimir el 30 de diciembre de 2016. Precio al público \$275 pesos mexicanos.

Las opiniones expresadas por los autores en los artículos y reseñas son de su exclusiva responsabilidad.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización SOCIEDAD IBEROAMERICANA DE ESTUDIOS KIERKEGAARDIANOS, A.C.

Terminado de imprimir en el mes de diciembre del 2016  
por IF Press srl - Piazza Vinci, 41 - I-00139 Roma (Italy)  
Tel./Fax (+39) 06 64492897 -  
eMail: [info@if-press.com](mailto:info@if-press.com) | web: [www.if-press.com](http://www.if-press.com)

ISSN: 2448-5330  
ISBN 978-88-6788-104-8

## ÍNDICE

Presentación	
Catalina Elena Dobre .....	7

### **Textos y contextos**

Introducción	
F. Nassim Bravo Jordán .....	11

<i>Una comedia al aire libre. Vodevil en un acto basado en el drama cómico “El actor en contra de su voluntad”</i>	
Hans Christian Andersen	
(Traducción del danés: F. Nassim Bravo Jordán) .....	19

<i>¡Un momento, Señor Andersen! (1840)</i>	
Søren Kierkegaard	
(Traducción del danés: F. Nassim Bravo Jordán) .....	53

<i>No era solo cuestión de risa: El teatro de H.C. Andersen</i>	
Klaus P. Mortensen	
(Traducción del danés: F. Nassim Bravo Jordán / Notas: Klaus P. Mortensen y Mads Sohl Jessen) .....	61

<i>The Best to be had is the Expectation of Pleasure: The Outlook of An-Other Hans Christian Andersen, or, of Søren Kierkegaard’s Other?</i>	
Poul Houe .....	113

### **Perspectivas kierkegaardianas**

<i>A crítica do cristianismo como história em Kierkegaard e em Burckhardt: Distâncias e aproximações</i>	
Marcio Gimenes de Paula .....	187

<i>La pasión de Miguel de Unamuno en “La locura del Doctor Montarco” a la luz del concepto de imaginación de Kierkegaard</i>	
Jan Evans .....	207
<i>Habermas and Kierkegaard on Existential Ethics and Liberal Eugenics</i>	
Mélissa Fox-Muratón .....	219
<i>Relectura de la teoría de la individuación en Søren Kierkegaard y su vigencia para la sociedad actual</i>	
Asunción Herrera Guevara .....	241
<i>Kierkegaard «Junto a una tumba»</i>	
Jennifer Hincapié Sánchez .....	259
 <b>Reseñas y nuevas publicaciones</b>	
Dobre, Catalina Elena, <i>De la Bildung a la edificación como poética de lo femenino en Søren Kierkegaard. Una interpretación en diálogo con el romanticismo alemán</i>	
Luis Guerrero .....	277
Olivares Bøgeskov, Benjamín, <i>El concepto de felicidad en las obras de Søren Kierkegaard</i>	
Rafael García Pavón .....	282
Binetti, María J., <i>El idealismo de Kierkegaard</i>	
Juan Evaristo Valls Boix .....	290
Nuevas publicaciones y reimpresiones (2016) .....	294



## PRESENTACIÓN

Catalina Elena Dobre

En un mundo en el cual se promueve la lectura tipo “fast-food”, en el cual las ideas son válidas no por su valor, sino por el número de “likes”, en el cual los clásicos se han transformado en “tweets” o “facebook-post”, representa una verdadera resistencia el apego a la lectura profunda de los auténticos pensadores y el deseo de difundir sus ideas de manera seria.

La revista *Estudios Kierkegaardianos*, surgió el año pasado por la necesidad de crear un espacio para trabajar y difundir el pensamiento del filósofo danés Søren Kierkegaard, pero también con la intención de ofrecer a sus colaboradores la oportunidad de compartir sus investigaciones, creando así esta resistencia ante el peligro que corre el auténtico pensar de ser arrastrado por la futilidad de las innovaciones tecnológicas.

Dado esto, nos alegra mucho anunciar este segundo número de la revista que sigue la labor de presentar nuevas traducciones, nuevas investigaciones de especialidad, así como nuevas reseñas. El hecho de que la revista tenga continuidad se debe al interés manifestado sobre la difusión del pensamiento de Søren Kierkegaard, creador de una filosofía sofisticada. Por eso agradecemos a nuestros colaboradores porque mediante su labor muestran la comprensión de que para ser un lector de Kierkegaard uno debe hacer el esfuerzo de estar a su altura, esfuerzo reflejado en una lectura pausada, de fondo y en interpretaciones elaboradas y actuales de su pensamiento.

Recordamos que la revista tiene una estructura dividida en tres partes: la primera parte llamada *Textos y contextos*, que consiste en la elección de un texto inédito de algún contemporáneo de Kierkegaard, o de Kierkegaard mismo, texto traducido y comentado por especialistas; la segunda parte llamada *Perspectivas kierkegaardianas* se caracteriza por ser un espacio que invita a los colaboradores, interesados en diferentes interpretaciones del pensamiento kierkegaardiano, a compartir sus ideas mediante artículos sobre diferentes perspectivas de la filosofía de Kierkegaard; y la tercera parte, llamada *Reseñas y nuevas publicaciones*, tiene la intención de presentar reseñas de escritos recientes sobre el pensamiento kierkegaardiano, así como



presentar una actualización bibliográfica de los escritos sobre el filósofo danés del año en curso.

Dada esta estructura, para este segundo número abrimos la revista con *Textos y contextos* bajo la introducción de F. Nassim Bravo Jordán que nos explica el contexto y el por qué la elección del texto original de Hans Christian Andersen llamado *Una comedia al aire libre. Vodevil en un acto basado en el drama cómico "El actor en contra de su voluntad"*, un texto exitoso en la época, siendo a la vez un ataque directo al estilo literario del filósofo Søren Kierkegaard. Para una mejor comprensión, el traductor nos ofrece también, en esta primera parte, la respuesta directa del filósofo danés, llamada *¡Un momento, Señor Andersen!*, escrito en el cual polemiza con Andersen. Los textos traducidos están seguidos de dos artículos originales escritos por especialistas: Klaus P. Mortensen y Poul Houe.

La segunda parte, *Perspectivas kierkegaardianas*, presenta artículos inéditos que reflejan la vigencia de su pensamiento en la época actual, así como la interpretación de sus ideas en relación a varios pensadores como Bruckhardt, Habermas, Miguel de Unamuno, Adorno, o Horkheimer, sin mencionar el interesante análisis de uno de los *Discursos edificantes*, llamado "Junto a una tumba".

La última parte presenta, por un lado, tres reseñas realizadas por: Luis Guerrero Martínez, Rafael García Pavón y Juan Evaristo Valls Boix y, por otro, una compleja lista de nuevas publicaciones y reimpresiones sobre el pensamiento de Kierkegaard, tanto en español como en inglés, del año 2016.

¡Esperamos que este nuevo número sea también de su interés y los invitamos a animarse con futuras colaboraciones!

# TEXTOS Y CONTEXTOS

---



## INTRODUCCIÓN

En noviembre de 1837, Hans Christian Andersen (1805-1875), el famoso cuentista, publicó la novela *Apenas un músico*<sup>1</sup>. La nueva obra, al igual que sus dos novelas anteriores —*O. T.* y *El improvisador*—, fue un éxito inmediato. *Apenas un músico* tuvo una buena acogida entre el público lector, especialmente fuera de Dinamarca, donde las obras de Andersen eran traducidas y leídas con entusiasmo. Por este motivo, el poeta debió sentirse sorprendido cuando, en un encuentro casual en la calle, Søren Kierkegaard (1813-1855), entonces un estudiante de veinticinco años, le hizo saber que escribiría una reseña sobre su novela que lo dejaría más satisfecho que todas las reseñas anteriores. Los otros críticos, le aseguró Kierkegaard, no lo habían entendido<sup>2</sup>.

Esta reseña anunciada de forma enigmática terminaría convirtiéndose en el primer libro publicado por Kierkegaard: *De los papeles de alguien que todavía vive. Publicado en contra de su voluntad*. El texto apareció el 7 de septiembre de 1838 bajo el sello de C. A. Reitzel, la casa editorial que publicaría la mayoría de las obras del filósofo danés en los años siguientes. Si bien no existe un registro oficial, lo más probable es que Reitzel sacara a la venta 525 ejemplares, el número usual para una edición de este tipo, de los cuales se vendieron 121 copias entre 1839 y 1850<sup>3</sup>.

No se sabe exactamente cuando tuvo lugar la redacción de la reseña, aunque es bastante seguro que para mediados de julio de 1838 ya estaba terminada. En una carta del 20 de julio de 1838, Emil Boesen, el mejor amigo de Kierkegaard, le escribía a su primo Martin Hammerich: “Él [Kierkegaard] ha escrito recientemente una pieza sobre Andersen que aparecerá en el *Perseus* de Johan Ludvig Heiberg; tiene un estilo un poco pesado, pero por lo demás es un libro inteligente”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Hans Christian Andersen, *Kun en Spillemand. Original Roman i tre Dele* [*Apenas un músico. Novela original en tres partes*], Copenhague: C. A. Reitzel, 1837; ASKB 1503.

<sup>2</sup> Cfr., Hans Christian Andersen, *Mit Livs Eventyr* [*El cuento de hadas de mi vida*], ed. por H. Topsøe-Jensen, vols. 1-2, Copenhague: Gyldendal, 1975, vol. 1, p. 204.

<sup>3</sup> Frithiof Brandt y Else Thorkelin, *Søren Kierkegaard og pengene* [*Søren Kierkegaard y el dinero*], Copenhague: Spektrum, 1993, p. 29.

<sup>4</sup> Carl Weltzer, “Stemninger og Tilstande i Emil Boesens Ungdomsaaer” [Estados de

En un primer momento, en efecto, Kierkegaard había intentado publicar su reseña en el segundo y último número de la revista *Perseus*, el órgano recientemente creado por el influyente Heiberg (1791-1860) para la divulgación del pensamiento hegeliano en Dinamarca. Heiberg probablemente tuvo acceso al escrito también en junio o julio, pues en una carta de Kierkegaard a aquel fechada el 28 de julio se habla de las reservas que Heiberg había mostrado con relación al estilo empleado en el texto:

Su carta la recibí ayer por la noche. Únicamente un punto me preocupa. Me temo que en cierta manera podría parecer como si yo hubiera intentado sortear la advertencia contenida en su primera carta al emplear las expresiones comunes e imprecisas sobre las que usted manifestó oralmente sus exigencias con respecto al estilo. Con relación a esto, no puedo evitar rogarle, señor profesor, que recuerde en la medida de lo posible lo que dije entonces, lo cual contenía un Amén que añadía más modificaciones, a menos que haya corrido con la mala suerte de expresarme del mismo modo incomprensible, de la misma manera en que ahora, a partir de su carta, veo que lo he comprendido mal a usted<sup>5</sup>.

Kierkegaard aceptó las críticas de Heiberg con buen ánimo y buscó a su amigo y antiguo compañero del colegio, el poeta H. P. Holst, para que lo ayudara con el trabajo de corrección de estilo. Muchos años después, Holst le revelaría al editor de los papeles póstumos de Kierkegaard, H. P. Barfod: “Literalmente rescribí su primera obra sobre Andersen; mejor dicho, la traduje del latín al danés. (...) Resulta extraño que él, quien terminaría escribiendo un danés excelente, careciera completamente en su juventud de dicho talento; en vez de eso, escribía una especie de latín-danés plagado de participios y con una puntuación sumamente enrevesada”<sup>6</sup>. Como se puede observar, Heiberg, Boesen y Holst estaban de acuerdo en que el estilo de Kierkegaard era problemático.

---

ánimo y situaciones de los años de juventud de Emil Boesen]”, en *Kirkehistoriske Samlinger* [Compilaciones de historia de la iglesia], séptima serie, vols. 1-2, Copenhague: Gad Forlag, 1951-1953, vol. 1, p. 413.

<sup>5</sup> SKS 28, 125, *Brev 71 / LD*, pp. 54-55.

<sup>6</sup> *Søren Kierkegaard Arkiv* [Archivo Søren Kierkegaard] en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Real de Copenhague, pk. 5, pliego 21. Reeditado en Hans Peter Barfod, *Af Søren Kierkegaards Efterladte Papirer* [Sobre los papeles póstumos de Søren Kierkegaard], vols. I-VIII, ed. por H. P. Barfod y H. Gottsched, Copenhague: Reitzel, 1869-1881, vol. I-II, pp. L-LI. Cfr., también, *Encounters with Kierkegaard*, ed. por Bruce H. Kirmmse, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1996, p. 12.

Al final, Heiberg rechazó el texto. Es probable que no hubiera quedado satisfecho con la revisión, aunque tampoco podemos descartar la posibilidad de que ya hubiera elegido para ese momento otro escrito en lugar de la reseña de Kierkegaard. En cualquier caso, este ya no tuvo tiempo para hacer una segunda corrección de estilo: el segundo número de *Perseus* apareció el 25 de agosto de 1838. Después de esta decepción, Kierkegaard decidió publicar *De los papeles por su cuenta*.

H. C. Andersen, quien no estaba enterado de estos enredos editoriales, pero que conocía la reputación de polemista de Kierkegaard, comenzó a sentirse inquieto, pues pasaban los días y la reseña no aparecía: “Pasó un largo tiempo, entonces [Kierkegaard] leyó nuevamente el libro [*Apenas un músico*] y su primera buena impresión quedó destruida. Debo suponer que mientras más seriamente examinaba la historia, más defectos encontraba”<sup>7</sup>. En una nota del 30 de agosto, Andersen escribe: “Mi alma se siente martirizada por la reseña no publicada de Kierkegaard”<sup>8</sup>.

Cuando la reseña por fin llegó, casi desfallece: “Una carta terrible de Wulff y de inmediato esa crítica de Kierkegaard. Edvard [Collin] me dio talco [*kjølende Pulver*]. Caminaba como con sopor”<sup>9</sup>. El poeta B. S. Ingemann, quien era amigo de Andersen, lo intenta consolar como si se tratara de un niño: “La reseña de Kierkegaard te ha deprimido bastante, pero no encuentro en ella amargura o un deseo de ofender. Probablemente tiene mejores intenciones de lo que expresa”<sup>10</sup>. Desde luego, Andersen pensaba diferente: “En ese momento lo que entendí fue lo siguiente: que yo no era un escritor, sino un carácter ficticio que se había salido de su categoría, y que sería tarea de algún futuro escritor el devolverme a ella o utilizarme como personaje en un libro en el cual crearía más tarde un suplemento de mí”<sup>11</sup>.

Las críticas de Kierkegaard eran, en efecto, devastadoras. De acuerdo con la reseña, *Apenas un músico* era una mala novela por una razón fundamental: carecía de una *visión de vida*. La acusación, aunque no era del todo falsa, resultaba un poco injusta. Después de todo, el estándar

<sup>7</sup> Andersen, *Mit Livs Eventyr*, vol. 1, p. 204.

<sup>8</sup> H. C. Andersens *Almanakker 1833-1873* [*Almanaques de H. C. Andersen 1833-1873*], ed. por Helga Vang Lauridsen y Kirsten Weber, Copenhagen: Det danske Sprog- og Litteraturselskab, G. E. C. Gad, 1990, p. 23.

<sup>9</sup> H. C. Andersens *Almanakker*, p. 24.

<sup>10</sup> *Breve til Hans Christian Andersen* [*Cartas a Hans Christian Andersen*], ed. por C. C. Bille y Nikolaj Bøgh, Copenhagen: C. A. Reitzel, 1929, p. 138.

<sup>11</sup> Andersen, *Mit Livs Eventyr*, vol. 1, p. 204.

empleado por Kierkegaard en su análisis era parcial. La visión de vida era un elemento esencial, es verdad, dentro del esquema formalista de la escuela realista de Dinamarca. En este modelo, emparentado en cierto sentido con la entonces novedosa dialéctica hegeliana, se exigía que el héroe de la novela se desprendiera de su contexto cultural, el hogar paterno, partiera a un largo viaje de autoconocimiento y que, después de haber asimilado un sinnúmero de experiencias y haber elevado su nivel de autoconciencia, retornara a la patria y adoptara nuevamente las antiguas tradiciones, ahora a través del filtro de su conciencia superior recién conquistada. Al final de la novela habría una rendición de cuentas: el héroe debía haber regresado a casa con una cosmovisión, es decir, con una visión de vida.

Kierkegaard suponía, de esta manera, que la única novela legítima era la novela de formación, la *Bildungsroman*, y con esa medida juzgaba la obra de Andersen, la cual decididamente cometía toda clase de pecados en contra del canon. Pero esta severidad constituía un despropósito. Era como pretender que un cuento de hadas cumpliera con los lineamientos poéticos de la dramaturgia. Las virtudes literarias de Andersen eran otras.

Por lo demás, la crítica estrictamente literaria no era lo más grave de la reseña. Kierkegaard iba más allá: si la novela carecía de una visión de vida y resultaba fragmentaria, eso se debía a que su autor, Andersen, carecía en su propia existencia de una visión de vida y era fragmentaria, “un carácter ficticio que se había salido de su categoría”. El ataque de Kierkegaard se había vuelto personal.

Al final, la reseña pasó prácticamente desapercibida. “Se decía en broma que únicamente *Kierkegaard* y *Andersen* habían leído el libro completo”, comenta jocosamente el cuentista en su autobiografía<sup>12</sup>. Pese a ello, Andersen no olvidó la ofensa. Casi dos años después de la reseña, el 13 de mayo de 1840, se estrenó en el Teatro Real la pieza titulada *Una comedia al aire libre. Vodevil en un acto basado en la vieja comedia “El actor en contra de su voluntad”* [*En Comedie i det Grønne. Vaudeville i een Akt efter det gamle Lystspil: “Skuespilleren imod sin Villie”*]. El personaje principal de la obra, el director de escena Dalby, aparece en la cuarta escena disfrazado como el peluquero de una pequeña compañía de teatro. Se trataba evidentemente de una caricatura de Kierkegaard. El peluquero está deprimido y decepcionado de la vida, pero asegura que ha encontrado un consuelo en la filosofía. Andersen coloca en boca del peluquero pasajes enteros de *De los papeles de alguien que todavía*, la reseña de Kierkegaard.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*



La burla da justo en el clavo: el peluquero, un hombre encargado de un oficio trivial, pero que presume de sus dotes intelectuales, se expresa con el estilo ampuloso —plagado de expresiones en latín— e incomprensible de Kierkegaard. Se señala también su afición al pensamiento hegeliano.

Por fortuna para Kierkegaard, *Una comedia al aire libre* fue tratada de forma inmisericorde por los críticos (y por desgracia para Andersen, este era el tratamiento usual que recibía por parte de reseñadores y censores, al menos en lo concerniente a su producción dramática). A pesar de esto, Kierkegaard, que era un polemista nato, no podía quedarse con los brazos cruzados. De inmediato escribió una réplica, ¡Un momento, señor Andersen! [*Et Øieblik, Hr. Andersen!*], en la que se burlaba del fracaso del vodevil señalando sarcásticamente que, dado que los censores no habían sabido apreciar las dotes dramáticas de Andersen, él mismo compraría la pieza y se la regalaría a la dirección del Teatro Real “para, de ser posible, obtener algún mérito por parte de las bellas artes, para, de ser posible, dar una prueba de que, con todo, hay también algunos que saben valorar a un poeta”<sup>13</sup>. Al final, Kierkegaard decidió no publicar su respuesta. Ese mismo año, Andersen había recibido un apoyo por parte del rey para realizar un largo viaje por el extranjero.

Partiría de Dinamarca el 31 de octubre, de manera que no tenía mucho sentido iniciar una polémica en la que uno de los interlocutores estaría ausente. De esta forma terminó el breve episodio en el que se encontraron, fugaz y ásperamente, los dos escritores más grandes de la Edad de Oro de Dinamarca.

La presente edición de *Textos y contextos* está dedicada a Hans Christian Andersen, el famoso autor de pequeños clásicos como “La sirenita” y “El patito feo”. Como cuentista, Andersen no necesita presentación. Pocos tienen en cuenta, en cambio, que el poeta de Odense cultivó —con suerte diversa— un gran número de géneros literarios: comedia, novela, tragedia, vodevil, ópera, poesía, descripciones de viaje, etcétera. En las siguientes páginas se intenta arrojar luz sobre esta otra faceta un poco desconocida —en el mundo hispanohablante— de H. C. Andersen, además de explorar su interesante relación con Søren Kierkegaard.

---

<sup>13</sup> Kierkegaard, “¡Un momento, señor Andersen!”, p. 268. La paginación de esta cita, la cual se encuentra también al margen del texto en castellano en este número de *Textos y contextos*, se refiere a la edición original de Barfod, la cual sirvió como base para nuestra traducción. Cfr., *infra*, n. 16.

El primer texto que se ofrece es la traducción inédita del vodevil *Una comedia al aire libre*<sup>14</sup> de Hans Christian Andersen. En esta pieza, representada por primera vez el 13 de mayo de 1840, Andersen aprovecha para burlarse del enredado estilo literario de Kierkegaard en *De los papeles de alguien que todavía vive*. Sin embargo, la obra es más que eso. Para empezar, fue un éxito en taquilla a pesar de las duras críticas de censores y reseñadores. Después de su estreno, *Una comedia al aire libre* tuvo 38 representaciones. Más tarde, con la apertura del nuevo teatro, el Casino, la pieza tendría 26 representaciones más. Así, *Una comedia al aire libre* fue una de las obras más representadas de Andersen, solo detrás de comedias andersenianas emblemáticas como *La nueva habitación de la parturienta* (1845), *Ole Lukøje* (1850) y *Mamá Saúco* (1851). La trama es sencilla. El inspector, Frank, se opone a que la compañía teatral itinerante del director Dalby, el único otro personaje de la obra, represente sus piezas en el condado. Pero el ingenioso Dalby tiene un plan. El director se disfraza de los distintos miembros de su compañía teatral —el peluquero, el decorador, el poeta, el apuntador, la camarera— y, forzando al inspector a actuar en esta comedia en tiempo real, termina convenciéndolo de abandonar sus prejuicios y reconocer las virtudes de la compañía:

FRANK

¿Usted era todas las personas con las que me topé en esta mañana?

DALBY

¡Yo mismo!

FRANK

¡Me quito entonces el sombrero ante su talento! Ahora bien, si era verdad lo que decía el apuntador, entonces el resto de su personal...

DALBY

¡No le crea al apuntador! Aquello que le hice decir no era sino un reflejo de sus prejuicios, inspector. El conde me reveló que usted no quería presenciar una sola de mis representaciones. ¡Pues usted mismo ha actuado en la primera!<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Hans Christian Andersen, “En Comedie i det Grønne, Vaudeville i een Akt, efter det gamle Lystspil ’Skuespilleren imod sin Villie’ af H. C. Andersen”, en *Det Kongelige Theaters Repertoire [Repertorio del Teatro Real]*, n. 124, Copenhague: Schuboths Boghandling, 1840, pp. 1-8.

<sup>15</sup> Andersen, “Una comedia al aire libre”, p. 8. La paginación de esta cita, la cual se encuentra también al margen del texto en castellano en este número de *Textos y contextos, Estudios Kierkegaardianos*. Revista de filosofía 2 (2016)

Este pequeño vodevil, con su sencillez, su jovialidad y sus pegajosos números musicales (cortesía del compositor Edvard Helsted), es un pequeño abrebocas que despertará el apetito de aquellos interesados en conocer más del teatro de Andersen.

El segundo texto es la traducción de la respuesta de Kierkegaard, *¡Un momento, señor Andersen!*<sup>16</sup>, a la representación de *Una comedia al aire libre*. En esta pieza inédita, Kierkegaard continúa la polémica con Andersen, haciendo gala de su talento característico para el sarcasmo y la ironía.

En el primer artículo especializado, titulado “No era solo cuestión de risa: El teatro de H. C. Andersen”, Klaus P. Mortensen —editor en jefe de la nueva edición de las obras completas de Andersen— hace un interesante recorrido a través de la carrera como dramaturgo de Hans Christian Andersen. En su artículo, Mortensen discute con claridad y detalle los dramas más emblemáticos del poeta danés. Para la traducción y edición de este artículo he contado con la inestimable colaboración de Mads Sohl Jessen, especialista en las obras de Kierkegaard y Andersen.

En el segundo artículo, “The Best to be had is the Expectation of Pleasure: The Outlook of An-Other Hans Christian Andersen, or, of Søren Kierkegaard’s Other”, Poul Houe, un reconocido especialista en Andersen y en literatura danesa, analiza con profundidad la relación Andersen-Kierkegaard desde una perspectiva literaria, colocando un énfasis especial en los textos en los cuales ambos autores estuvieron involucrados: *Apenas un músico* (Andersen, 1837), *De los papeles de alguien que todavía vive* (Kierkegaard, 1838), *Los zapatos de la suerte* (Andersen, 1838) y *Una comedia al aire libre* (Andersen, 1840).

F. Nassim Bravo Jordán

---

se refiere a la edición original publicada en el repertorio del Teatro Real, el cual sirvió como base para nuestra traducción. Cfr., *supra*, n. 14.

<sup>16</sup> Søren Kierkegaard, “Et Øieblik, Hr. Andersen! [¡Un momento, señor Andersen!]”, en *Af Søren Kierkegaards Efterladte Papirer, 1833-1843* [*Papeles póstumos de Søren Kierkegaard*], ed. por Hans Peter Barfod, Copenhagen: C. A. Reitzels Forlag, 1869, pp. 267-271.



UNA COMEDIA AL AIRE LIBRE  
VODEVIL EN UN ACTO BASADO EN EL DRAMA CÓMICO  
“EL ACTOR EN CONTRA DE SU VOLUNTAD”

Hans Christian Andersen

Fuente:

Hans Christian Andersen, “En Comedie i det Grønne, Vaudeville i een Akt, efter det gamle Lystspil ‘Skuespilleren imod sin Villie’ af H. C. Andersen”, en *Det Kongelige Theaters Repertoire*, n. 124, Copenhagen, Schuboths Boghandling, 1840, pp. 1-8.

Notas y traducción del danés de F. Nassim Bravo Jordán



UNA COMEDIA AL AIRE LIBRE  
 VODEVIL EN UN ACTO BASADO EN EL DRAMA CÓMICO  
 “EL ACTOR EN CONTRA DE SU VOLUNTAD”

Hans Christian Andersen

Representada por primera vez en el Teatro Real el 13 de mayo de 1840

REPARTO

Personajes	Actores
FRANK, inspector del condado	<i>Stage</i> <sup>1</sup>
DALBY, director de escena de una compañía itinerante	
Disfrazado como:	
Criado	
Peluquero	
Pintor	
Poeta	
Apuntador	<i>Phister</i> <sup>2</sup>
Camarrera de teatro	

---

<sup>1</sup> Johan A. Gottlob Stage (1791-1845), actor y profesor de actuación en el Teatro Real de Copenhague. Su papel usual en las comedias del Teatro Real era el de padre severo, rol que en *Una comedia al aire libre* es adecuadamente representado por Frank, el inspector. Al ser uno de los actores principales de la época, Stage es mencionado varias veces por Kierkegaard en su obra.

<sup>2</sup> Joachim Ludvig Phister (1807-1896), fue uno de los actores principales de la Edad de Oro de Dinamarca, especialmente por sus papeles cómicos. Su talento histriónico fue reconocido también por Kierkegaard, quien le dedicó un ensayo en 1848, “Phister en su papel como el Capitán Escipión”. Kierkegaard conocía a Phister personalmente, pues entre 1848 y 1850 fueron vecinos en Rosenborggade 156A. Al igual que Stage, Phister es mencionado varias veces en la obra de Kierkegaard.



## ESCENA I

*Se muestra un hermoso jardín con vista hacia una región campestre; a la derecha, un gran templo; en el fondo, un bello paisaje con flores.*

DALBY (*solo, disfrazado como criado.*)

¡He aquí el escenario! Estos verdes árboles son el decorado y los campos sembrados de tréboles con esos hermosos paisajes forestales constituyen el fondo. ¡Muy bien hecho! Es un teatro al estilo helénico, un teatro como el que Goethe construyó para su duque.<sup>3</sup> Ese templo servirá para los asientos o, mejor dicho, ¡será el palco para los señores! Desde allá, a través de las finas celosías, el conde y sus compañeros contemplarán mi improvisada representación. ¿Y quiénes son los actores? El inspector y yo, el director de escena Dalby; yo, que en las aldeas se me honra con el título de “el de los pueblitos”. Se me ha dado, en efecto, el mejor nombre para la gran escena, el nombre que está más de moda. Y, no obstante, el buen inspector Frank, el ministro del condado, no quiere permitir que venga aquí con mi compañía. Juzga con demasiada dureza al arte dramático y a aquellos que lo practican, y tratándose en este caso de una humilde compañía itinerante, su corazón no tiene gracia ni misericordia. El conde me reveló que el inspector ha afirmado categóricamente que nadie lo convencerá de presenciar una sola de nuestras representaciones. Resolví lo siguiente. “¡Señor conde!”, dije yo, “¡no solo va a ver mi primera representación, sino que incluso actuará en ella, y se convertirá en actor en contra de su voluntad y sin su conocimiento!” La pieza se titulará “Una comedia al aire libre”, y la mitad de ella será improvisada por el buen inspector. Allá, detrás de los avellanos, está mi guardarropa; mi transformación ocurrirá en un santiamén y, quién sabe, si el hombre tiene buen humor, un corazón honesto y amor por la verdad, ¡quién sabe!, tal vez lo transforme conmigo, convirtiéndolo de enemigo en amigo, y haciéndole reconocer que también en un grupo itinerante puede existir un talento no poco respetable. ¡Tengo ya mi primer disfraz! Soy un mozo de “Las cinco botellas”. ¡Allí viene el inspector, fumando, como siempre, su pipa mañanera!

---

<sup>3</sup> Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832), poeta alemán. En 1775, el duque Carlos Augusto de Sajonia-Weimar-Eisenach (1757-1828) invitó a Goethe a su corte en Weimar, ciudad que a partir de ese momento se convertiría en uno de los centros culturales más importantes de Europa. Al año siguiente, en 1776, el duque estableció el teatro de la corte, del cual Goethe se haría cargo y para el que escribiría varios dramas. Cuando Andersen habla de un teatro al “estilo helénico”, es decir, un teatro al aire libre, probablemente se refiere a la costumbre que Goethe instauró de realizar representaciones teatrales en los jardines de Weimar, especialmente durante el verano.

Ahora puede comenzar esta comedia al aire libre. (*Se hace a un lado.*)

## ESCENA II

FRANK (*a un lado*), DALBY

FRANK

¡Es una mañana deliciosa! ¡La bendita lluvia de anoche lo ha refrescado todo! Pero la lluvia también hace brotar una multitud de pequeñas alimañas. ¡Mira cómo saltan las ranas! ¡Es algo digno de verse! ¡Y cómo van a la deriva! No me gustaría pisarlos, pobres bichos. Pero más tarde llega una tropa peor, la compañía, ¡la compañía del señor Dalby, director de escena! ¡Dios mío! ¡Esto va a estar bueno! (*Se sienta y fuma su pipa.*) Me juego la cabeza [*Hoved*], ¡no, eso sería demasiado!, apuesto mi tabaquera [*Pibehoved*] a que no hay nadie en esa compañía que valga un céntimo. Pero que el conde se encargue de eso. Pronto se hartará de ellos.

DALBY (*disfrazado como criado.*)

2

¡Con su permiso! ¿Me podría usted decir dónde puedo encontrar al administrador? Me dijeron que se llama Frank.

FRANK

Soy yo mismo.

DALBY

¡Así que es usted mismo! ¡No se me hubiera ocurrido!

FRANK

¿Y quién es usted?

DALBY

También soy yo mismo.

FRANK

Quise decir, ¿quién lo ha enviado?

DALBY

¿Quién me ha enviado? Yo mismo lo he hecho, pues cuando yo mismo

me envió a alguna parte, acudo yo mismo y yo mismo me encargo de mis recados.

FRANK

¡Ah! ¡Muy bien! ¿Y qué desea?

DALBY

¡Pero si usted debe conocerme! Soy el primo segundo de la maestra Cristina. ¡Yo le enseñé a usted a bailar la polca hamburgo-escocesa y la “sopa de cerezas”<sup>4</sup> que se baila en Fionia! No, tengo la impresión de que el inspector no me conoce. Pero seguro me ha visto en alguna de las fiestas de cosecha cuando los campesinos y las campesinas se reúnen en el jardín.

*Melodía. Canción popular alemana de soldados.*<sup>5</sup>

En el jardín y con mi tierna novia  
 Bailo bajo la luz del sol,  
 Y en la botas llevo casquillo  
 Para que se me escuche bailar.  
 En la pista no queda más yerba,  
 Solo piedra y polvo se puede ver,  
 Entretanto las chicas, pegadas a la pared,  
 Susurran: “¡Cómo quisiera bailar con él!”  
 Se dan golpecitos y bajan la mirada,  
 Amor más puro no puede haber.  
 Hasta la panadera con tristeza las mira,  
 ¡Gustosa daría todo por mi corazón!

FRANK

Sí, sí, debe ser una visión horrible. Pero ¿para qué me busca usted?

DALBY

¿Para qué lo busco a usted?

<sup>4</sup> Bailes folclóricos.

<sup>5</sup> La música de *Una comedia al aire libre* fue compuesta por Edvard Helsted (1816-1900). La representación y las canciones de la pieza pueden escucharse en el siguiente CD: H. C. Andersen, *Tre Vaudeviller* [Tres vodeviles], DCD 8216, 2000, Danica Records.

FRANK

¡Pues sí! No ha dicho una sola palabra.

DALBY

¿No he dicho una sola palabra? ¡He estado charlando aquí todo un cuarto de hora! Es usted un hombre curioso, señor inspector. ¿No he dicho una sola palabra? ¡Ah! ¿Y qué palabras le gustaría a usted que dijera?

FRANK

¿Está usted borracho? Pero si es usted el que quiere algo de *mí*, no yo algo de *usted*.

DALBY

¿Ah, sí? ¿Yo quiero algo de usted? ¿Y quién le ha dicho eso a usted, señor inspector?

FRANK (*alzando el brazo.*)

¡Pero qué imbécil...!

DALBY

¡No, nada de manotazos o insultos!

FRANK

¿Qué es lo que usted quería decirme?

DALBY

Muy bien, así es como uno debe hablar. ¡Con calma! ¡Con mucha calma! Porque, si por mí fuera, ellos podrían beber tanto como quisieran. Lo cierto es que el condado y usted son los que van a pagar por todo.

FRANK

¿Quiénes van a beber? ¿Qué es lo que voy a pagar?

DALBY

¡Con calma! ¡Con calma! Los comediantes.

FRANK

¿Ya llegaron los comediantes?

DALBY

¡Pues claro que ya llegaron! Yo pensé que se contentarían con poco. ¡Después de todo, no es nada que no haya visto antes! ¡Pues no! ¡Van a comer carne asada, pescado y huevos! ¡Y también beberán! ¡Dios sabrá cómo van a poder caminar en línea recta después de eso! ¡Nosotros a duras penas podremos mantenernos de pie después de semejante festín!

FRANK

Así que ya llegaron los comediantes y se están alojando en la posada.

DALBY

Sí, en “Las cinco botellas”, donde trabajo como criado. Y ahora que he informado al señor inspector, quizá esté de acuerdo conmigo en que no sería correcto que solo yo quede con la garganta seca.

FRANK

Mire. Búsqueme al director. Entienda bien, al director. Se llama Dalby. Dígale al buen hombre que lo espero aquí. Lo mejor será que lo siga a usted hasta aquí. ¿Comprende? Tenemos algo de qué hablar.

DALBY

¡Pero claro que comprendo! Quiere que busque al director. ¡Traeré al muchacho conmigo, eso haré! ¡Cuando me vea usted de nuevo verá también al director! ¡Y cuando vea al director me verá también a mí! ¡Y es que, usted verá, así son las cosas! (*Se va.*)

### ESCENA III

FRANK (*solo.*)

FRANK

¡Qué tipo tan extraño! ¡Ah!, así que ya está aquí la compañía. ¡Pero si es una compañía encantadora! ¡Parece que ya se sienten como en casa! ¡Y cómo les gustaría comer y beber! Se trata en verdad de un árbol muy verde y acogedor al que se han acercado estos pajarillos llegados de todos los rincones del mundo. ¡Patético! Ya conozco su mundo. Hace quince años conocí una compañía parecida en Korsør y una mañana pude observarlos:

¡siete personas en una misma habitación! La muchacha que representaba a la reina estaba sentada en un rincón de la cama con un tazón amarillo en la mano, el padre tierno<sup>6</sup> lustraba sus botas y el galán principal se dedicaba a remendar calcetines. ¡Y son ellos los encargados de fomentar el buen gusto! ¡Su teatro estaba compuesto por tres mamparas y con eso pretendían representar *Hermann von Unna*<sup>7</sup>! De hecho, creo que en “El tribunal secreto”<sup>8</sup> mostraban el lado equivocado de las mamparas. ¡Me pone de muy mal humor el solo pensar en eso! ¡Todos son unos estafalarios! Con ellos la imaginación se desborda por años en las aldeas y cuanto más locamente se les aplaude, más se excitan sus héroes. Esos están en la vía pública y más les valdría que se los llevaran a un hospicio para indigentes. ¡Oh, tropa miserable!

3

#### ESCENA IV

FRANK, DALBY (*disfrazado como peluquero*.<sup>9</sup>)

DALBY

¡Buenos días, señor mío! ¡Buenos días!

<sup>6</sup> Es decir, el actor que se ocupa de representar el papel de “padre tierno”.

<sup>7</sup> *Hermann von Unna*, drama compuesto en 1788 por el autor sueco Anders Fredrik Skjöldebrand (1757-1834). La obra fue representada en Dinamarca en el Teatro Real entre 1800 y 1836.

<sup>8</sup> Alusión al cuarto acto de *Hermann von Unna*, en el que se celebra un tribunal dentro de una caverna.

<sup>9</sup> El personaje de Dalby disfrazado como el peluquero de la compañía es una representación caricaturesca de la figura de Kierkegaard. Se muestra a un hombre encargado de un oficio trivial, pero que presume de sus dotes intelectuales. El peluquero se presenta como deprimido y decepcionado de la vida, pero asegura que ha encontrado un consuelo en la filosofía. Más adelante, Andersen coloca en boca del peluquero pasajes enteros de *De los papeles de alguien que todavía vive* (1838), la reseña en la que Kierkegaard había criticado mordazmente no solo la última novela de Andersen, *Apenas un músico*, sino también su personalidad y carácter. Es claro que Andersen intentaba mofarse del estilo ampuloso —plagado de expresiones en latín— y en ocasiones incomprensible de Kierkegaard, así como de su presunta afición al pensamiento hegeliano. Piénsese que en aquellos años el hegelianismo, el cual había sido recientemente introducido en Dinamarca por Johan Ludvig Heiberg, era considerado en los círculos académicos como una mera moda estudiantil y constituía, por lo tanto, un blanco fácil para las burlas de los poetas y comediógrafos.

FRANK

¡Buenos días! ¿Qué buenas nuevas tiene para mí?

DALBY

¿Buenas? ¡Oh! ¡Así que todavía piensa que hay algo de bueno en el mundo! Se trata meramente de la fuerza centrífuga del entendimiento que, concentrando estos impulsos, produce una calma relativa, pero que de ningún modo podríamos llamar permanente. ¿Me comprende usted?

FRANK

Quiere usted decir que no existe la plenitud en el mundo.

DALBY

Ese sublimado que es la alegría de vivir, esa confianza en el mundo que es la recompensa vital que resulta de una intensa lucha, es decir, la congruencia demostrada de las exigencias y los presagios del corazón con eso que la vida nos ofrece, todo esto no puede demostrarse *ex mathematica pura*, sino que ha de volverse confuso [*vanskeliggjores*] *de profundis*, todo esto no he podido apropiármelo.<sup>10</sup> Sin embargo, hay algo estable en esa calma, y es lo que la filosofía me ofrece.

FRANK

¿Tan desdichado es usted?

DALBY

¡Soy peluquero! Estas dos palabras son proporcionadas por el concepto, y cuando las declinamos en los diferentes *casibus* de la vida, nos revelan el grado de mi desdicha.<sup>11</sup> ¡Nuestro arte tiene que ver con residuos! ¡Dónde están ese enjambre de pelucas de largos rizos, esos gallardos tupés en forma de herradura, esos magníficos y amplios bucles! ¡Se han ido! ¡Solo en la escena es posible todavía desenterrar semejantes fósiles de mamut, esos hermosos y pompeyanos residuos de un tiempo pretérito!

---

<sup>10</sup> Cfr., Søren Kierkegaard, *De los papeles de alguien que todavía vive*, trad. de Begonya Saez Tajafuerce, Madrid: Trotta, p. 29 / SKS 1, 21. En el original se lee: “se explica *de profundis* [*anskuelligjores de profundis*]”; Andersen lo cambia a: “se vuelve confuso *de profundis* [*vanskeliggjores de profundis*]”.

<sup>11</sup> Cfr., Kierkegaard, *De los papeles de alguien que todavía vive*, p. 36 / SKS 1, 30.



FRANK

¿Usted es el peluquero del teatro?

DALBY

¡Ese soy yo! En cuanto individuo, me siento deprimido por el mundo, pero en virtud de la filosofía soy transportado al núcleo de la existencia de mi sosiego. ¡Soy el peluquero del teatro!

FRANK

¡Claro, es el lugar indicado para usted!

DALBY

Mi camino ahí es igual al de una tuerca que gira infinitamente.

*Canción. La tarantela.*<sup>12</sup>

Al ser negativo  
 Enseguida llegué, y como joven estilista  
 A Hegel leí y su doctrina  
 Mi buen humor potenció.  
 La escena en mi ruedo se convirtió.  
 Mirad mis obras, las grandes y las pequeñas:  
 Le hice el peinado a Ana Bolena,  
 Los rizos a Cenicienta,  
 Negros bucles para un bufón,  
 Arreglé a la Pompadour,  
 De Juana de Arco hice la peluca,  
 Y la corona de Magdalena.  
 Para Lais y Brunilda también,  
 A la una en corazones, a la otra en espadas.  
 A rubias y morenas, tristes y alegres,  
 ¡Incluso a la mujer de Putifar!  
 A todas engalano  
 De acuerdo a la ocasión,  
 ¡A usureras y coquetas!  
 ¡Elegantes, heroínas, diosas!

---

<sup>12</sup> La música de esta canción está basada en “La danza” de Gioachino Rossini (1792-1868).

¡Alcaldesas, amazonas, campesinas!  
 ¡Excelencias, estudiantes!  
 ¡A las buenas, a las malas!  
 ¡Para mí lo mismo es!  
 ¡Viva, viva, magnífico!

FRANK

¿Pero eso a mí qué me importa? Dígame, ¿qué es lo que en realidad quiere de mí?

DALBY

¿Qué quiero? ¡Una cosa es querer y otra es poder! El querer es a menudo un fenómeno en su forma más respetable, tal como puede observarse en el gran intento de Hegel por comenzar a partir de nada.<sup>13</sup>

FRANK

Permítame informarle que yo soy un hombre completamente normal y no entiendo nada de esos galimatías, los cuales no hacen sino confundirme. ¿No podría decirme de una manera más simple qué es lo que pretende?

DALBY

¿Así que es la forma de acomodar las palabras lo que le produce problemas?

FRANK

Hágame el favor de decirme las cosas clara y directamente. De otro modo, no podré tener el gusto de conversar con usted.

DALBY

Yo marchó a partir del momento negativo, momento a través y en virtud del cual todo movimiento ocurre.<sup>14</sup> Marchó hacia la luz y la claridad a partir del gran *Tohuwabohu*<sup>15</sup> del pensamiento. ¡Pero no podemos conversar! ¡Ojalá que este punto culminante de nuestra entrevista se transforme en un elemento exiguo de la existencia! ¡*Dixi!*<sup>16</sup> (*Se va.*)

<sup>13</sup> Cfr., Kierkegaard, *De los papeles de alguien que todavía vive*, p. 25 / SKS 1, 17.

<sup>14</sup> Cfr., Kierkegaard, *De los papeles de alguien que todavía vive*, p. 17 / SKS 1, 20.

<sup>15</sup> *Tohuwabohu*, expresión hebrea empleada para referirse al estado de la Tierra antes de que Dios creara la luz. Suele traducirse como “caos”. Ver Génesis 1:2.

<sup>16</sup> *Dixi*, locución latina, “¡he dicho!”.

## ESCENA V

FRANK (*solo.*)

FRANK

En fin, ¡Dios sabrá qué es lo que quería ése! Tal vez era importante lo que decía, ¡si tan solo fuera mínimamente comprensible! Pero no cabe duda de que si arregla el pelo de la misma forma que habla, ¡sus cortes deben ser algo singular! ¡Qué tipo tan curioso! En cualquier caso, prefiero charlar con mi pipa, pues al menos a ella la entiendo. Ella es mi Juno. ¡*Juno per nubem*, se dice en latín! Nos besamos, en efecto, en medio de una nube, ¡ja!<sup>17</sup> Le agradezco en su sepulcro a mi querido Cristobal Colón por su viaje a las Américas. ¡Después de las papas, el tabaco fue el mejor oro que pudo traernos! ¡Qué cosas! ¡Me pregunto si hubiéramos podido conseguir tabaco antes de eso! A veces me pierdo un poco en mis elucubraciones históricas. Pero lo mismo da. ¡El tabaco es bueno y está a mi disposición! ¡Con cada nubecilla que exhalo una mala manía sale de este cuerpo mío e inhalo una buena idea! ¡Cómo cantan los pajarillos! Se sienten felices por esta hermosa mañana. Pero si pudieran fumarse una pipa conmigo, ¡cantarían con mayor regocijo todavía! ¿Quién será ese muchacho que se acerca con el cuello descubierto, el cabello largo y bigote? Ahora está mirando hacia la copa de ese árbol. ¡Me pregunto qué es lo que busca! Seguramente se trata de otro infeliz cuyo arte “tiene que ver con residuos”, como decía el peluquero. ¡Miren! ¡Aquí viene!

4

## ESCENA VI

FRANK, DALBY (*disfrazado como pintor.*)

DALBY (*abordando al inspector y arrastrándolo hacia un lado.*)

¡Señor mío! ¿Podría quedarse ahí parado?

---

<sup>17</sup> Alusión al mito de Ixión y la falsa Hera (Juno en el panteón latino). Zeus había invitado a Ixión, rey de Tesalia, a comer a la mesa de los dioses. Sin embargo, Ixión retribuyó este gesto magnánimo intentando seducir a Hera, esposa de Zeus. Este tomó una nube y le dio la forma de Hera, para constatar si en verdad Ixión se atrevería a seducir a la diosa. Ixión cayó en la trampa, y de su unión con la falsa Hera nació el centauro. *Juno per nubem*, “Juno (es decir, Hera) sustituida por una nube”.

FRANK

¿Para qué?

DALBY

Ahí donde estaba echaba a perder la panorámica, pero si se mueve tres pasos más allá, realza el efecto. ¡Oh, cuánta belleza!

FRANK

¿Pero qué significa esto? ¿Quién es usted, amigo?

DALBY

*Canción. Del Dominó negro: “¿Quién soy yo?”<sup>18</sup>*

¿Quién soy yo?

¿No lo revela mi vestido?

¡Soy pintor! ¡Qué dicha!

¡Mirad estos bucles! ¡Qué hermosos!

¡Mi garganta desnuda, como la de una muchachita!

Todo esto debería indicarle

¡Que soy un nuevo Rafael!

A pesar de que nací en el presente,

Vivo en el medioevo;

Solo ahí mi pensamiento se complace,

La Edad Media me arrebató

Y de ella discípulo soy.

FRANK

¡Ya veo, ya veo! Usted es pintor.

DALBY

Escenógrafo y jefe de máquinas en la compañía teatral del señor director Dalby. Estuvo cerca, estuvo realmente cerca de ver mi obra máxima, mi más importante pintura, la cual hubiera sido mundialmente famosa. Sin embargo, hubo un incendio en la casa en donde vivo y ardió Troya.

---

<sup>18</sup> Canción basada en el aria “Qui je suis? Une fée, un bon ange” de la ópera cómica *Le domino noir* del compositor francés Daniel Auber (1782-1871).

FRANK

¿Entonces usted estaba haciendo una pintura de Troya?

DALBY

No, era una pintura sobre la peste. Era abominablemente encantadora, además de alegórica. No solo podían verse los cuerpos agonizantes, sino también sus almas, y estas estaban tan magníficamente ilustradas que era posible distinguir a las buenas de las malas. En realidad, la idea la tomé prestada de una antigua pintura incomprensiblemente deliciosa que encontré en una iglesia en Roma.<sup>19</sup> Ahí podían observarse a los dos ladrones exhalando su último aliento; y este aliento, el alma, estaba representado por un chorizo extremadamente largo, el cual salía de sus bocas. ¡En el ladrón bueno el chorizo era blanco y era jalado por ángeles, mientras que en el ladrón malo el chorizo era negro y era jalado por demonios! ¡Sublime! ¡Y yo reproduje esta pintura, la multipliqué y les añadí matices a las almas!

FRANK

Pero ¿el tema no es demasiado violento?

DALBY

¡Es extraordinario! Es una idea que lleva el sello de la Edad Media y es, por lo tanto, clásica. Sigamos este romanticismo de forma silenciosa y abandonando nuestras conciencias; solo así vendrá la inspiración.

FRANK

¿Cree usted eso? ¿No sería mejor atenernos a la naturaleza, tanto la que llevamos dentro como la que se encuentra alrededor de nosotros?

DALBY

¡De ningún modo! La naturaleza es hermosa, Dios lo sabe, es hermosa. ¡Pero no es correcta! ¡Oh, pero qué hermosa es!

---

<sup>19</sup> Andersen se refiere a la “Crucifixión”, fresco de Masolino da Panicale (1383-1440) pintado entre 1411 y 1431 en la iglesia de San Clemente en Roma. La pintura muestra la escena de la crucifixión de Cristo entre los dos ladrones. Sobre el “ladrón bueno” flota un ángel, mientras que un demonio le arranca el alma al “ladrón malo”.

*Canción. Tyrolienne de Malibran.*<sup>20</sup>

Sublime Naturaleza,  
 ¡Yo soy tu trovador!  
 Tus colores esplendorosos  
 Manifiestan tu poder,  
 ¡Más dulce que la floresta!  
 ¡Más potente que las olas!  
 Mirad las nubes flotar:  
 Ensueño tuyo son  
 Y tú me enseñas  
 A comprenderlas.

*(Se hunde en sus ensueños; la música insinúa un eco que es acompañado por el canto.)*

¿Escucha ese hermoso eco?

FRANK

No, para nada.

DALBY

¡Así que tampoco tiene usted oído para la naturaleza! Yo la amo. No obstante, tiene sus errores.

FRANK

Sí, ¿en verdad cree usted eso? Perdóneme que lo repita.

DALBY

¿Recuerda las palabras del poeta?

“Con qué belleza se ruborizan el campo y el mar bajo la llama del sol vespertino,

Pero, ¡ay!, las formas, es preciso notar, son siempre las mismas.

El sol nada tiene de original por más que sea el único.

Se levanta siempre en el este y en el oeste siempre muere.

De igual modo se encienden las nocturnas estrellas, pero uno bien podría indignarse,

---

<sup>20</sup> Canción basada en la pieza *Retour de la Tyrolienne* de Maria F. Malibran (1808-1836), cantante y compositora francesa.

Pues aunque brillan, todas son frías; en ellas no hay vida ni calor.  
 Un ruiseñor entona singularmente su trino allá detrás del muro,  
 Pero en su canto no hay regla, solo naturaleza pura.  
 Es, por lo demás, demasiado joven y apenas tiene bello en el mentón,  
 Y aunque su canto fuera perfecto, lo mismo cantarí de día.  
 Se levanta ahora también la luna y en ella tampoco hay fuego,  
 Es eternamente redonda sin más y sus cambios tienen regla;  
 Las olas echan espuma, pero con demasiada fuerza; harían bien en moderarse.  
 ¡Todo esto denota genio, aunque no demasiado!”<sup>21</sup>

FRANK

¡Pero usted interpreta mal al poeta!

DALBY

¡Ah! ¡Así que ahora me va a enseñar usted cómo interpretar al poeta! No, querido señor, ya no hablemos de esto. No defienda a la naturaleza, ¡lo cierto es que ella no ha hecho nada por usted!

FRANK

¡Oh, usted es un grosero!

DALBY

Ahora que lo pienso bien, también de este este lado estropea el paisaje.  
 ¡Párese aquí! ¡Aquí! ¡Ofende usted a mi ojo de artista!

FRANK

¡Por favor lárguese o creo que voy a perder los estribos!

DALBY

¡Pierda los estribos! ¡También lo perderé yo a usted cuando pinte de colores esta naturaleza que es tan rica y, no obstante, tan pobre! (*Se va.*)

---

<sup>21</sup> Se trata del poema “Recension [Reseña, 1830]” de Hans Christian Andersen. Ver *H. C. Andersen samlede Værker [Obras reunidas de H. C. Andersen]*, vol. 7, Copenhague: Gyldendal, 2005, p. 92.

## ESCENA VII

FRANK (*solo.*)

FRANK

¡Dios mío! ¡Pícaro insolente! ¡Ya no sé si estaba loco o si lo suyo era malicia pura! ¡Una grosería tras otra! ¡No lo voy a olvidar! Esos dos, él y el peluquero, son de la misma calaña. Bonita pareja, aunque el segundo era más impertinente. ¡Un loco por el arte, como se dice! Su indumentaria revelaba su enfermedad.

*Canción. Levántate temprano, remienda las pantuflas y los zapatos*<sup>22</sup>

Nuestra tierra tiene mucho de grande y bueno,  
Si bien no carece de defectos.  
¡Cómo quiere imitarla el genio!  
Tan gallardo que va por el mundo,  
Pero si se presta más atención,  
¡No logra más que apariencias!

¡Ahí viene uno nuevo! Lleva una hoja en la mano. Seguro es uno de los actores que practica su papel al aire libre. ¡Se acerca! ¡Viene para acá! Camina un poco lento.

## ESCENA VIII

FRANK, DALBY (*disfrazado de poeta.*)

FRANK

¡Buenos días, señor!

DALBY

¿Señor? ¡Pero si somos hermanos!  
¿No tenemos acaso la misma madre?

---

<sup>22</sup> Canción basada en la pieza “Hold Lampen tændt, sye Tøfler, Skoe [Mantén la lámpara encendida, remienda las pantuflas y los zapatos]”, con la que se cierra el último acto de *Dragedukken* [*La mandrágora*], comedia musical de F. L. Kunzen (1761-1817).



¿No somos vástagos de la Naturaleza?  
 ¿Con los mismos bienes y flaquezas?  
 ¡Hermanos! ¡Abrázame, hermano!

FRANK

Tiene usted un carácter muy afectuoso.

DALBY

¡El amor es mi único pensamiento!  
 Sentid el latir de este corazón  
 Y que los brazos, igual que enredadera,  
 Se entrelacen en mí.

FRANK

¿Usted es actor?

DALBY

¡No y sí a la vez!  
 Ése es mi dominio.  
 Soy poeta, quiero decir.

FRANK

¿Qué? ¿También tienen un poeta en la compañía?

DALBY

Todas las obras transformo,  
 En ellas estampo mi beso  
 Y les hallo su mejor adorno.  
 Así les procuro buena fortuna.

FRANK

¿Qué quiere decir? ¿Modifica las obras de los poetas e introduce en ellas sus propias ideas?

DALBY

¡La expresión artística significa conjugar!  
 Yo no hago sino añadir las guirnaldas,  
 Para así a la muchedumbre hechizar.

Sé cómo la prosa mejorar,  
 Moldearla hasta hacerla rimar  
 Para nuestros oídos deleitar.

FRANK

¡Que Dios me ayude! ¡Usted habla en verso!

DALBY

La musa de mi sueño me despierta  
 Estampándome en la boca un beso,  
 Es por ello que de madrugada,  
 Mientras por el bosque paseo,  
 A través de los valles y florestas,  
 Solo en verso hablar puedo.

FRANK

Una cosa es hacer poesía y otra componer versos.

DALBY

¡No tanto como usted piensa!  
 Es el dulce vínculo de la forma  
 El que nos obsequia el mayor goce.

FRANK

¿Alguna vez ha escrito algo de verdad?

DALBY

¿De verdad? Ahora mismo va a escuchar  
 Algo que lo removerá en lo más profundo,  
 Música genuina para sus oídos.  
 Procedo enseguida a revelarle  
 Mi drama trágico: *Alcmena*:  
 (*Empieza a leer su manuscrito.*)  
 “Primer acto, primera escena,  
 El príncipe Actreo entra solo...”<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> En la mitología griega, Alcmena era la esposa de Anfitrión y madre del héroe Heracles. Actreo es probablemente una modificación de Alceo, hijo de Perseo y padre de Anfitrión.

FRANK

¡Se lo ruego, por Dios, no tiene por qué molestarse!

DALBY

¡Oh! ¡No habla usted en serio!

*(Sigue leyendo.)*

“Primer acto, primera escena,  
El príncipe Actreo entra solo...”

FRANK

¡No, muchas gracias! A estas horas de la mañana no puedo lidiar con tragedias; tampoco con semejantes poemitas.

DALBY

*(Mete la mano al bolsillo y empieza a leer los títulos de varios poemas.)*

Aquí hay uno sobre unas mejillas rosadas.

Hay otro acá sobre las tres diosas.

Y este: “¿Qué es lo que viene y va?”

Este se titula: “La tímida nomeolvides”.

“¡Oda a las muchachas hermosas!”

FRANK

Si es preciso que escuche alguno, debo rogarle que sea el más breve. Ése es el tipo de poema que más me gusta.

DALBY

¡Oh, ruegos, no temáis!

Obtendréis tantos y tantos

Cuantos mi musa concebir pueda

Bajo la luz de las noches de verano.

FRANK *(aparte.)*

¿Cómo me libraré de este sujeto?

DALBY *(sigue leyendo.)*

“Suspiro de las olas, silenciosa cuna,

Cae el rocío

Bajo el límpido rayo lunar”.

FRANK

Le voy a dar una muestra del tipo de poema que me gusta. Por ejemplo, esa pieza de Baggesen: “Hubo una época, cuando era muy pequeño”, etcétera.<sup>24</sup> (*Quiere seguir leyendo el poema.*)

DALBY (*al mismo tiempo.*)

¡Callad! No es digno de saborear  
Lo que mi musa puede regalar  
Y que como música se debe escuchar,  
Algo que en el fondo podría gozar.  
¡Callad! No me debe interrumpir,  
Usted mi sangre hace hervir.  
(*Se va.*)

## ESCENA IX

FRANK (*solo.*)

¡Observen bien! ¡Así es como uno debe conducirse con esta clase de muchachos! Si uno desea librarse de ellos, basta con leerles versos de otros poetas y de inmediato salen corriendo. ¡Deberían escucharse a sí mismos! En verdad ha reunido a un singular conjunto ese señor Dalby. Me pregunto cómo serán las mujeres. Quizá vengan algunas. No, ya está muy avanzada la mañana. Pensándolo bien, no debe ser algo sencillo controlar semejante compañía. ¡Por supuesto, no es más que un capricho del conde traer estas comedias, estos espectáculos veraniegos [*Sommerforestillinger*]! Ojalá hubiera escuchado mis advertencias [*Forestillinger*], pero en estos asuntos el conde es muy poco razonable. Ahora él y sus amiguitos se encerrarán voluntariamente en un salón a ver árboles pintados, mientras allá afuera tenemos un bosque verde y fresco. ¡Vaya diversión! No quiero tener nada que ver con eso. Mientras él está encerrado allá como en una caja de zapatos, yo me quedaré en este banquillo y miraré a los mosquitos bailar ballet, y escucharé los relatos del gorrión y la golondrina. Pero aquí viene alguien nuevo. Sin duda es miembro también de la tropa. ¡Es ridículo! Estoy tan obsesionado con esa compañía que ya me parece que cada persona con la

---

<sup>24</sup> “Det var en Tid da jeg var meget lille [Hubo una época, cuando era muy pequeño]”, primer verso del poema *Da jeg var lille* [*Cuando era pequeño*] del poeta danés Jens Baggesen (1764-1826).

que me encuentro hoy debe ser uno de esos bufones. ¡Tal vez se trate de alguien respetable!

## ESCENA X

FRANK, DALBY (*disfrazado como apuntador.*)

DALBY (*tartamudeando.*)

¡Perdone usted! ¿Es el señor conde a quien tengo el honor de saludar?

FRANK

No, soy el inspector del condado.

DALBY

¡Perdone usted! También debo rogarle muy encarecidamente a usted que me excuse, pues sin tener en realidad licencia alguna, me he paseado un poco por este particularmente lindo jardín.

FRANK

Por favor, usted puede pasear por donde más le plazca.

DALBY

¡Perdone usted! ¡Que tenga un buen día! (*Se dispone a irse.*)

FRANK

¿Usted no es por casualidad miembro de la compañía del señor Dalby?

DALBY

¡Sí, lo soy, con el debido respeto! (*Se inclina para ver los alhelíes del jardín.*)  
¡Si pudiera permitirme oler estas bonitas flores!

FRANK

¡Por favor, tome una!

DALBY

¡Oh, no! ¡Moriría en cuanto la arrancara! ¡Qué hermosas son!

FRANK

¿Le entendí bien? ¿En verdad es miembro de la compañía del señor Dalby?

DALBY

¡Sí, lo soy, con el debido respeto!

FRANK

¿Será posible?

DALBY

Desde luego, tiene usted razón, parece extraño que esté ahí con mi pequeño defecto del tartamudeo. Sin embargo, en este sentido la compañía me viene muy bien. Soy apuntador, y cuando un apuntador tartamudea, no tiene más remedio que pronunciar las palabras dos o tres veces, lo cual es muy conveniente para los actores.

FRANK

¡En eso tiene usted razón!

DALBY

¡Perdone usted! ¡Que tenga un buen día! (*Se dispone a irse.*)

FRANK

¿Cómo es en realidad esta compañía del señor Dalby?

DALBY

¡Es magnífica!

*Canción. Vals Hamburgo-escocés de Lorck<sup>25</sup>*

Nuestra *prima donna* es famosa,  
Señora de Copenhague,  
Y conoce el mundo de ida y vuelta.  
Por un año en un merendero trabajó.

---

<sup>25</sup> Canción basada en un vals de Jørgen Henrik Lorck (1810-1895), médico, actor y músico danés.

FRANK

¡Ah! Entonces era mesera.

DALBY

¡No! ¡Era la dueña de Rosenlund!<sup>26</sup>

A nuestro galán encomio también,  
Siempre mantequilla lleva cuando canta,  
Es de Holstein, un talento singular,  
Como singular es su mantequilla.

FRANK

¡Oh! ¿Y los demás son igual de buenos que su *prima donna* y el galán?

DALBY

¡Ah! ¡Son mucho mejores!

La que hace de padre severo, ¡tiene que verla!  
Una gruesa señora la representa;  
No puede hacer ningún otro papel,  
¡Pero severa es, como debe ser!

FRANK

¡Debe ser una compañía interesante! ¡Nunca se me hubiera ocurrido!

DALBY

¡Por supuesto!

¡Nuestra compañía es excelente!  
Eso es fácil de reconocer.  
Hacemos cosas grandes y pequeñas,  
¡Pero ambas igual de bien!  
¡Ah! ¡Va reír! ¡Va a llorar!  
¡Cuando a nuestra compañía vea actuar!

¡Perdone usted!

---

<sup>26</sup> *Rosenlund* era un merendero situado en Værnedamsvej 5, en Copenhague. Era un lugar popular durante los años treinta del siglo XIX.

FRANK

¡Perdone usted! ¡Ya entendí!

DALBY

7 Me atreveré a oler una vez más esta bella y dulce florecilla. ¡Pero no la arrancaré! ¡Oh, no! ¡No la arrancaré! ¡Ah! Es también como una pequeña apuntadora que nos susurra al oído bellos pensamientos para que los gritemos. ¡Perdóneme usted! (*Se va.*)

## ESCENA XI

FRANK (*solo.*)

¡Perdóneme usted! Al menos el hombre era cortés y yo pude enterarme de varias cosas. ¡Veamos! La *prima donna* era dueña de un merendero y ahí conoció el mundo. El galán canta con mantequilla, que es mantequilla de Holstein. Eso no lo entendí muy bien, pero me imagino que esas canciones tuyas deben ser muy sebosas. El padre severo es representado por una señora gorda y el apuntador tartamudea, de modo que no puede decir tres palabras al hilo. Sin duda es algo notable que esos comediantes no solo no se sepan sus papeles, sino que dependan de alguien así. Pues sí, el conde va a estar muy complacido.

### *Canción de las monjas*<sup>27</sup>

Uno quiere dar,  
No algo insignificante, como un vodevil  
O una tragedia,  
Sino algo de gran lujo,  
Una pieza de mucha sofisticación.  
El cartel promete,  
Pero a uno le ofrecen pequeñeces.

¡Ja! Por otra parte, no parece que el señor Dalby vaya a venir. Tal vez el muchacho no pudo encontrarlo. Creo que saldré un poco al camino. Al menos ahí no me toparé con media compañía.

---

<sup>27</sup> Canción basada en el dueto entre Belfort y Gregoire, “J’ai souvent d’être fidèle”, de la ópera cómica *Les visitandines* (1792) de François Deviennes (1759-1803).



## ESCENA XII

FRANK, DALBY (*disfrazado como camarera.*)

DALBY

¡Muchas gracias, señor inspector! ¡Muchas gracias! ¡Se ve usted muy bien y, sin embargo, es culpable de estas lágrimas!

FRANK

¿Me habla a mí, buena mujer?

DALBY

¡Buena mujer! ¡Sí, lo mismo da! Y, aun así, me puso la mano encima y me molió a palos.

FRANK

¿Quién tuvo semejante atrevimiento?

DALBY

¡Mi esposo! ¡El pintor! Es verdad que lo hizo con gran entusiasmo; lo hizo por culpa del éxtasis en que lo puso usted.

FRANK

¿Qué? ¿Ese joven era su esposo?

DALBY

¡Somos la misma carne y el mismo espíritu! Él es puro fervor y entusiasmo, y no vive sino para la Edad Media.

FRANK (*en voz baja.*)

Incluso se consiguió una esposa medieval. (*En voz alta.*) ¿Usted es actriz?

DALBY

¡Que si soy actriz! ¡Ay! ¿Recuerda usted eso que se dice muy bella y verazmente en el *Don Carlos*, “Aquellos hermosos días en Aranjuez han terminado”?<sup>28</sup> Me dedico ahora al manejo y organización de disfraces. ¡Soy la primera dama del guardarropa dramático de la compañía!

<sup>28</sup> Primera línea del drama *Don Carlos* (1787) de Friedrich Schiller (1759-1805).

FRANK

¿Usted es camarera?

DALBY

¡Uf! ¡Debería enfadarme con usted! Pese a ello, hay algo muy entrañable en usted, algo pueril e inocente. ¡Tiene usted un espíritu gentil!

FRANK

¿Cómo dice?

DALBY

¿Que quién soy? ¿Y quién he sido? ¡Ah! ¡Es una larga historia! (*acerca una silla y se sienta.*)

FRANK

Parece que tiene la intención de quedarse.

DALBY

¡Siéntese conmigo! Me siento buena y pura en su cercanía. ¡Siéntese!

FRANK

¡Qué más da! (*se sienta.*)

DALBY

Una pequeña Cenicienta ascendió al trono, pero después me lo arrebataron y me convertí en Cenicienta con las arrogantes y severas hermanas. “¡Socorro! ¡Seré más grácil! ¡Tráiganme aguja, tráiganme hilo! ¡Tráiganme galanes [*Galaner*]! ¡Es decir, listones [*Galoner*]! ¡Oh! ¡Qué gritos! ¡Qué ajetreo! ¡En verdad podría escribirse tanto una tragedia como una comedia sobre mi vida!

FRANK

No comprendo muy bien en qué consiste su desdicha.

DALBY

¡Mi desdicha! No, esa solo puede comprenderla este corazón (*se pone la mano sobre el pecho*). Alguna vez fui la cantante principal, la actriz principal y, prácticamente podría decirse, la mimo principal. ¡Oh, debió haberme

visto representando a la pequeña e indomable muchacha de Tahití, inocente y risueña! ¡Debió haberme visto en mi papel de Semiramis<sup>29</sup> con su aguda mirada de puñal! ¡No pocos caballeros se desmayaron! ¡Y también como la hermosa Zemira<sup>30</sup>! Le aseguro a usted que jamás tuve que espolvorearme los brazos, ¡así de blancos eran! ¡Pero ahora le prohíbo verlos! ¡Dios mío!

FRANK

¡Oh, pero si no estoy viendo nada!

DALBY

¡Sí, sí está viendo! ¡Es usted un bribón! ¡Un Tartufo! ¡Tartufo!<sup>31</sup>

FRANK

¡Le ruego que no se refiera a mí de esa manera!

DALBY

¡No habla usted en serio! Conozco bien a los hombres. ¡Oh, qué pasión sentían por mí! Cuando actuaba, había una larga fila afuera del teatro. Los señores cortaban mi nombre de la cartelera y se lo comían con pan y mantequilla. Desde el escenario escuchaba lo que se decía en las butacas: “¡Encantadora! ¡Divina! ¡Qué mujer!” ¡Y cuando cantaba, todos aplaudían febrilmente!

FRANK

Entonces también era cantante.

DALBY

¡Y de las mejores! Mi pieza principal era *Mir fliehen alle Freuden*,<sup>32</sup> pero con variaciones. ¡El público enloquecía y me cubría con coronas! ¡Ay! ¡Ahora no queda de mi canto sino los escombros! ¡Escuche mis escombros! Su

---

<sup>29</sup> Semiramis, reina legendaria de Asiria. Se la representa con frecuencia como una mujer tiránica y lujuriosa.

<sup>30</sup> Zemira, protagonista de la ópera cómica *Zemire et Azor* (1771) de François Marmontel (1723-1813), obra basada en el relato folclórico *La bella y la bestia*.

<sup>31</sup> Tartufo, protagonista de la comedia homónima de Molière (1622-1673). Tartufo es la representación típica del carácter hipócrita o impostor.

<sup>32</sup> “Mir fliehen alle Freuden”, “Todos huyen alegres de mí”, versión alemana de la serenata “Nel cor piú non mi sento [En mi corazón ya no siento]” de Giovanni Paisiello (1740-1816)

boca dice “no”, pero su mirada exclama “¡sí!” Oigo y obedezco (*canta en alemán* Mir fliehen alle Freuden, *pero con variaciones*).

8 FRANK

Se toma demasiadas molestias por mí.

DALBY

¡Molestias! ¡Oh, qué no haría uno por usted! Me acerqué a usted con odio en el corazón, ¡pero el odio se ha transformado en amor!

FRANK

¡Qué suerte la mía!

DALBY

¡Es digno de ella! Se me ha vaticinado: “Morirás como señora inspectora”. Mi esposo, el pintor, es demasiado apasionado para llegar a viejo, y es que la pasión consume. ¡Que descanse en paz! ¡Moriré como señora inspectora! ¡Quizá! Señor inspector, lo vi a usted y tuve un presentimiento. ¡Mi feminidad me ordena seguir adelante! ¡Yo, la señora inspectora! ¡Adiós, alma infantil con poderosa mirada! (*se va.*)

### ESCENA XIII

FRANK (*solo.*)

¡Dios mío, qué sucede con la humanidad! ¡Es la mujer más coqueta que he conocido! ¡Cómo me miraba! ¡Quiere ser señora inspectora! ¡Bonita perspectiva! ¡Y debe tratarse de una extraña compañía en la que alguien como ella pudo ser la primera actriz! Pero tal vez corrió con suerte. El público tiene también sus debilidades. Recuerdo que cuando era joven asistí a un par de comedias bastante ordinarias en las que, irritado con el público, pensaba: “Los actores y dramaturgos reciben reseñas; también el público debería recibir críticas sobre si ha aplaudido bien o mal, o acerca de su buen discernimiento”.

*Canción. El ruiseñor canta a la medianoche*<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Canción basada en “Den Nattergal synger i Midnattens Stund [El ruiseñor canta a la medianoche]”, del drama *Hausfrieden* de August Wilhelm Iffland (1759-1814), *Estudios Kierkegaardianos*. Revista de filosofía 2 (2016)

Del público a menudo se dice con razón  
 Que en sus actos y palabras  
 Se deja ver. Decirlo no quiero,  
 ¡Pero razones no me faltan!  
 Todo lo hace al revés y así se consuela:  
 “¡Oh! ¡No fui yo, sino mi vecino!”  
 Si reseñas recibiera el público,  
 ¡Vaya que estaría perdido!

#### ESCENA XIV

FRANK, DALBY (*disfrazado como el criado de la primera escena; lleva un canasto grande.*)

DALBY  
 ¡Inspector!

FRANK  
 ¡Oh! ¡Ahí está! ¿No pudo encontrar al director?

DALBY  
 ¡Claro que sí! Aquí está el director y algunos miembros de su pandilla.

FRANK  
 ¿Dónde están?

DALBY  
 Helos aquí, inspector. En primer lugar, yo; después, yo y yo.

FRANK  
 ¡Más despacio! ¿Dónde están todas esas personas de las que habla usted?

DALBY  
 ¡Yo soy yo! A continuación (*saca del canasto la peluca del peluquero y dice imitando su voz*): “Yo marchó a partir del momento negativo, momento a través del cual y en virtud del cual todo movimiento ocurre. Marcho hacia

---

dramaturgo y actor alemán.

la luz y la claridad a partir del gran *Tobuwabohu* del pensamiento”. ¡Le presento al peluquero!

FRANK

¡Pero qué significa todo esto!

DALBY (*saca la peluca del escenógrafo.*)

“La naturaleza es hermosa, Dios lo sabe, es hermosa. ¡Pero no es correcta!”  
He aquí al escenógrafo.

FRANK

¡No logro comprender!

DALBY (*toma la peluca del poeta.*)

“... de madrugada  
Mientras por el bosque paseo,  
A través de los valles y florestas,  
Solo en verso hablar puedo”.

¡Aquí está el poeta! (*saca la peluca del apuntador.*) “Me atreveré a oler una vez más esta bella y dulce florecilla”. ¿No recuerda usted al apuntador? Y ahora (*saca la peluca de la camarera.*) Mire, mi señor: “¡Es usted un bribón! ¡Un Tartufo! ¡Tartufo!”.

FRANK

¡Pero si usted es el señor Dalby en persona!

DALBY

¡Ése soy yo! (*se quita la peluca del criado.*) Buenos días, señor inspector.

FRANK

¿Usted era todas las personas con las que me topé esta mañana?

DALBY

¡Yo mismo!

FRANK

¡Me quito entonces el sombrero ante su talento! Ahora bien, si era verdad lo que decía el apuntador, entonces el resto de su personal...

DALBY

¡No le crea al apuntador! Aquello que le hice decir no era sino un reflejo de sus prejuicios, inspector. El conde me reveló que usted no quería presenciar una sola de mis representaciones. ¡Pues usted mismo ha actuado en la primera! ¡Ahora escuchemos lo que nuestro público tiene que decir!

*Canción de Lindblad. Wintern rasat ut bland våra fjällar*<sup>34</sup>

*(Se voltea hacia el templete)*

La obra en realidad no tiene una trama,  
Lo que han visto no es sino un arabesco  
En el que aparecen algunos personajes,  
Sirviendo ella misma de marco.

*(Dirigiéndose al público)*

El poeta recogió una antigua obrita,  
Y sus colores retocó.  
Quizá vuelva a tener éxito.  
¡Ojalá ustedes así lo quieran!

---

<sup>34</sup> Canción basada en “Wintern rasat ut bland våra fjällar” del compositor sueco Otto Lindblad (1809-1864).





# ¡UN MOMENTO, SEÑOR ANDERSEN! (1840)

Søren Kierkegaard

Fuente:

Søren Kierkegaard, “Et Øieblik, Hr. Andersen!”, en *Af Søren Kierkegaards Efterladte Papirer, 1833-1843*, ed. por Hans Peter Barfod, Copenhagen: C. A. Reitzels Forlag, 1869, pp. 267-271.

Notas y traducción del danés de F. Nassim Bravo Jordán



Søren Kierkegaard

Se cuenta de Till Eulenspiegel<sup>1</sup> que su patrona lo mandó a la ciudad por 4 ð<sup>2</sup> de vinagre. Se ausentó casi por tres años. Hacia el final del tercer año, entró precipitadamente por la puerta, hizo pedazos la botella, derramó el vinagre y exclamó: “¡El diablo ha creado las prisas!”.<sup>3</sup> De forma más o menos parecida, el señor Andersen, para no poco susto mío, ha entrado de forma precipitada al mundo literario con 4 ð de polémica, los cuales probablemente ha reunido con esmero durante los dos años transcurridos desde que tuve esa ocurrencia<sup>4</sup> que ahora es castigada con tanta dureza.

Pero primero un par de datos históricos que serán absolutamente necesarios para el público lector, pues en este instante soy incapaz de escribir acerca del poeta Andersen, célebre a lo largo y ancho de Europa, y quien dentro de poco emprenderá su marcha triunfal<sup>5</sup> sin prestar atención a mi insignificante persona. A saber, doy por supuesto que el público ya desde hace mucho ha olvidado, o quizá sea mejor decir que nunca supo que en el año de 1838 publiqué una pequeña obrita<sup>6</sup> en la que, en la medida de mis capacidades, me esforcé por capturar la enredosa y abigarrada existencia poética anderseniana con todos sus recodos, meandros, virajes, contorsiones y torceduras. En el verano de 1840 se representó en el Teatro Real una pieza

---

<sup>1</sup> Till Eulenspiegel o, en danés, Till Ugelspegel, figura legendaria de la Edad media proveniente del norte de Alemania. Eulenspiegel, como se lo suele representar en fuentes orales o escritas, es un bromista itinerante que expone y se burla de la necesidad burguesa.

<sup>2</sup> ð, *skilling*, es decir, cuartos. A partir de un decreto del 31 de julio de 1818, la moneda danesa se dividió en táleros (*rigsdaler*), marcos (*mark*) y cuartos (*skilling*). Un tálero equivalía a 6 marcos, un marco a 16 cuartos y un tálero a 96 cuartos.

<sup>3</sup> La fuente de esta anécdota sobre Eulenspiegel no ha sido identificada.

<sup>4</sup> Es decir, la de escribir una reseña acerca de la última novela de Andersen, *Apenas un músico*. Kierkegaard publicó su crítica, *Sobre los papeles de alguien que todavía vive*, el 7 de septiembre de 1838, casi un año después de la aparición de la novela de Andersen (22 de noviembre de 1837).

<sup>5</sup> En 1840, Andersen recibió un apoyo real para realizar un largo viaje por el extranjero. La fecha de su partida, de acuerdo con los registros de la ruta hacia Kiel publicados en el diario *Berlingske Tidende*, fue el 31 de octubre de ese mismo año.

<sup>6</sup> Es decir, *De los papeles de alguien que todavía vive*.

268 llamada *Una comedia al aire libre*.<sup>7</sup> No hace falta ningún recordatorio de esto, pues la pieza era de Andersen. No obstante, precisamente durante ese verano trabajos más duros<sup>8</sup> me impidieron mantenerme al tanto de las últimas producciones literarias, y tal vez yo, en mi aislada vida, hubiera permanecido ignorante de la existencia de dicha obra, de no ser porque un par de conocidos míos, quizá interesándose por mí —o, más bien, interesándose por lo cómico y por su delei ante mi apuro—, me contaron que existía; en efecto, que Andersen —y este es justo el meollo del asunto— ¡había puesto en boca de uno de los personajes largos discursos completos provenientes de mi pequeña obra!<sup>9</sup> Esto fue demasiado. Todo se me oscureció. Con todo, no podía yo contener el deseo de obtener información un poco más precisa acerca del modo en que Andersen me había citado. Tenía la esperanza de que la dirección del teatro hubiera comprado la pieza de Andersen;<sup>10</sup> y, de forma incomprensible, en verdad incomprensible: cuando esto no pasó, jamás se me ocurrió entonces aquello que era por demás obvio, que podía haberla comprado yo y habérsela obsequiado a la dirección del teatro —en el caso, desde luego, de que la quisiera—, para, de ser posible, obtener algún mérito por parte de las bellas artes, para, de ser posible, dar una prueba de que, con todo, hay también algunos que saben valorar a un poeta. Pero qué ocurre: mi deseo iba a cumplirse de otro modo, y esto precisamente cuando empezaba ya a renunciar a él, pues sabía que la partida de Andersen se acercaba a paso acelerado. Me hundí en una callada melancolía. Pensé para mis adentros: ahora se va Andersen;

<sup>7</sup> *En Comedie i det Grønne, Vaudeville i een Akt efter det gamle Lystspil: Skuespilleren imod sin Villie* [Una comedia al aire libre, vodevil en un acto basado en el drama cómico “El actor en contra de su voluntad”], con música de Edvard Helsted, fue estrenada en el Teatro Real de Copenhague el 13 de mayo de 1840. El texto del vodevil se publicó en el repertorio del Teatro Real [Det kongelige Theaters Repertoire, no. 124, vol. 6] el 26 de octubre de 1840. Kierkegaard compró una copia de la obra al día siguiente de su publicación.

<sup>8</sup> Kierkegaard se refiere, en primer lugar, a la preparación para su examen de teología en la Universidad de Copenhague, el cual se celebró el 3 de julio de 1840. Dos semanas después, el 18 de julio, Kierkegaard viajó a Jutlandia, de donde no regresaría sino hasta el 7 de agosto.

<sup>9</sup> El personaje que reproduce las frases de *De los papeles de alguien que todavía vive* es Dalby, “el director de escena”, quien aparece también disfrazado como un “peluquero”. La mayoría de estos pasajes ocurren en la cuarta escena, en la conversación entre Dalby y Frank, “el inspector”.

<sup>10</sup> En 1840, la dirección del Teatro Real estaba conformada por Christian Molbech y Joachim Godsche von Levetzau. El vodevil de Andersen fue duramente criticado por Molbech, quien la calificó como una mera farsa. No obstante, tiempo después el Teatro sí compraría la pieza.

tal vez a Trebisonda o, que me lleve el diablo, a R...;<sup>11</sup> quién sabe si alguna vez vuelva y, no obstante, nos hace falta esa pequeña pieza y en ella, quizás, una aportación muy considerable para hacer una descripción de su carácter. Ya había pensado en que le rogaría a través del diario que la publicara y, justo como suele leerse que alguna familia que está de paso le solicita a la dirección del teatro que represente una obra, así también yo como residente pienso estar, de la misma forma, autorizado para pedirle al ausente Andersen que cure y mitigue esta carencia por largo tiempo padecida publicando esta obra dramática. Pero tal vez fue algo bueno que no lo hiciera. La pieza habría perdido algo de la sorpresa, algo de la fragancia que guarda cuando se sabe que ninguna consideración temporal o terrena la ha llamado al mundo sino “la interior y profunda necesidad de lo poético”.<sup>12</sup> Aquello que incluso en mayor medida fue causa de que deseara que esta pieza fuera publicada, fue que esperaba, posiblemente, encontrar ahí una explicación más profunda acerca de un par de cosas que, en el momento de escribirlas, no me resultaron del todo claras.

Pero ¡ay, ay, ay! ¡Qué desventurados somos los seres humanos! Incluso en Andersen la busqué: en vano. Se esfumaron mis sueños poéticos. De mi alma se apoderó una secreta sospecha de que hubiera sido otro el motivo por el que el teatro no la aceptara, un silencioso temor de que la causa de su actual publicación pudiera ser otra que el imperativo categórico del genio.

Me detendré en particular en este último punto. El poeta *Holst*,<sup>13</sup> tal vez por circunstancias externas fuera del poder del atacante, se convirtió, algunos pocos días antes de su partida, en el objeto de un ataque<sup>14</sup> que, precisamente

269

<sup>11</sup> “*A Trebisonda o, que me lleve el diablo, a R(uan)*”. La expresión es una paráfrasis de un pasaje del segundo acto de la comedia de Ludvig Holberg, *Mester Gert Westphaler, eller den meget talende Barbeer* [*El maestro Gert Westphaler, o el barbero parlanchín*], donde Gunild le dice a Gert, quien siempre habla de su viaje a Kiel: “Anders Christensen ha estado tres o cuatro veces en Burdeos y Ruan, en Francia, sí, que me lleve el diablo, hasta en Trebisonda o Cattesund, pero no habla ni remotamente tanto acerca de sus viajes”. Cfr., *Ludvig Holbergs udvalgte Skrifter* [*Escritos escogidos de Ludvig Holberg*], ed. por K. L. Rahbek, vols. 1-21, Copenhague: Schultz, 1804-1814; vol. 6, 1806, p. 180.

<sup>12</sup> No se ha encontrado la fuente de esta cita.

<sup>13</sup> Hans Peter Holst (1811-1893), autor y poeta danés, fue también compañero de Kierkegaard en el colegio. Al igual que H. C. Andersen, Holst recibió un apoyo de la corona para realizar un viaje por el extranjero, el cual comenzó, de acuerdo con el registro de los pasajeros del buque de vapor *Frederik VI*, con rumbo a Kiel, el 15 de octubre de 1840.

<sup>14</sup> Holst fue acusado de plagio por Leonhard Groth —pseudónimo del literato islandés Grimur Thorgrímsson Thomsen (1820-1896)— en el artículo *H. P. Holst et Bidrag til den nyere danske Litteraturhistorie* [*H. P. Holst, una contribución a la más reciente historia de*

debido a lo desfavorable de los tiempos, despertó el descontento con el autor. Conmigo es distinto. Pocos días antes de la partida de Andersen me volví objeto de un ataque<sup>15</sup> (que ya había sido atacado durante el verano<sup>16</sup> es algo que no puedo saber con total seguridad, pues las noticias eran sumamente enigmáticas; responder, por tanto, me resultaba imposible, de modo que había que considerar toda la maquinación de Andersen como una tentativa inútil). Él probablemente ya se había ido a encargarse unos zapatos con suela de gamuza que pudieran resistir el viaje y, antes de que se supiera una palabra al respecto, tal vez él había partido.

270 Pero volvamos a nuestro asunto. En esta comedia aparece el director de escena Dalby haciendo distintos papeles, entre otros también el de un peluquero. Esta es la única representación con la que tengo que ver. Se supone que este personaje es un hegeliano parlanchín. Si ahora le dijera a Andersen que *yo jamás* me hecho pasar por un hegeliano y que, en ese sentido, era una *necedad* de su parte tomar frases de mi pequeña obra para ponerlas en boca de un hegeliano, entonces casi me parecería que estoy loco. Porque *o bien* tendría que relacionar la palabra “hegeliano” con la idea de un hombre que con gravedad y energía ha comprendido la visión de mundo de este pensamiento, que se ha dedicado a él, que ha encontrado reposo en él, y si ahora con un cierto orgullo genuino dijera acerca de mí mismo: “También yo he tenido el honor de servir bajo Hegel”, en ese caso sería una insensatez de mi parte mencionar esto en una conversación con Andersen, ya que *él* probablemente no sería capaz de formular un pensamiento inteligente al respecto y, de forma parecida, yo al menos lo pensaría dos veces antes de emplear un calificativo tan significativo con relación a mí mismo, incluso si estuviera consciente de que me había esforzado por familiarizarme con la filosofía de Hegel. *O bien* por hegeliano entendería a un hombre que, interesado de forma superficial por esta filosofía, se engaña ahora con un resultado que no posee, y entonces no sería menos necio decirle esto a Andersen, en el supuesto de que se me dé la razón en que aquel que no sabe lo que en verdad es un hegeliano tampoco sabe lo que en falsedad es

---

*la literatura danesa*], Copenhague: (sin editorial), 1840, cuya publicación fue anunciada en el *Berlingske Tidende* el 16 de octubre de 1840, es decir, un día después de la partida de Holst.

<sup>15</sup> A saber, en la referida comedia de Andersen. Mientras que en el caso de Holst fue el atacado quien salió de viaje, en el caso de Kierkegaard, por el contrario, fue el atacante —Andersen— quien partía.

<sup>16</sup> El ataque tuvo lugar poco antes del verano, pues la comedia de Andersen se representó en el Teatro Real el 13 de mayo de 1840.

un hegeliano, es decir, no podría haber ninguna idea concreta al respecto.

Por otra parte, yo, en un ánimo de completa transigencia, le informaré a Andersen de una ventaja que él posee, quizá sin que él mismo en verdad sepa en qué gran medida la posee. A saber, cuando uno desea poner una tontería en boca de alguien, para el escritor y poeta (no tanto para el lector), esto puede lograrse de dos modos: o uno, en virtud de la razón y con auxilio de su superioridad, mira desde arriba la vaga riqueza de la tontería, o se toma algo que uno no entiende y calladamente se formula la siguiente conclusión: si yo no lo entiendo, entonces es una tontería (y digo “calladamente” porque no siempre es recomendable decir esto en voz alta), y, enseguida, la copia o, mejor dicho, la dibuja, que es, desde luego, lo que siempre tienen que hacer *aquellos* que van a copiar algo que no entienden. A este respecto, le reconozco de buen grado a Andersen una excelencia por encima de todos los poetas que aún viven y lo felicito por el desmesurado común científico que se extiende frente a sus ojos, y lo único que me extraña es que él haya querido elegir mi pobre palmo de tierra, *él*, el poeta Andersen, que es el propietario negativo y monopolizado de toda filosofía y de toda la más elevada erudición, señor de ellas en el mismo sentido en “que los vagabundos se llaman a sí mismos señores de los palacios”.<sup>17</sup>

Pero alguno que haya escuchado o leído esta comedia quizá dirá: ¿en verdad son citas esas palabras que Andersen pone en boca del peluquero? Dicha pregunta me parece la más natural del mundo, porque Andersen es el único que —algo sumamente halagüeño para mí— sigue convencido de que el público lector y aficionado al teatro no solo ha leído mi pequeña obra, sino que *no la ha olvidado* en dos años. Y en verdad este halago sabe dulce en mi boca, más dulce que la miel, pues no conozco nada más dulce que cuando alguien halaga *en contra* de su voluntad. Pero mi momentáneamente ausente entendimiento ha regresado otra vez y en verdad me doy cuenta de que tiene que haber un malentendido en el fondo, y Andersen, quien tal vez ha creído con cierta inquina que yo, por medio de esta pequeña obra, pretendía ligarme a su inmortalidad, ha querido asegurarme la imposibilidad de poder llegar a ser olvidado en algún momento. Si en verdad se trata de citas, me parece complicado demostrárselo al lector, ya que este, naturalmente, no tiene la obra a la mano, pero puedo asegurarle que, por ejemplo, la frase “ese sublimado que es la alegría de vivir”, etcétera, que se encuentra en

271

<sup>17</sup> La imagen de los vagabundos como señores de los palacios proviene de la obra de Andersen, *Billedbog uden Billeder* [El libro de imágenes sin imágenes], Copenhague: C. A. Reitzel, 1840, pp. 44, 47.

la página tres, primera columna, ha sido copiada palabra por palabra, y lo único con lo que Andersen ha querido convertirla en propiedad suya —algo que para los más finos observadores de Andersen no es desafortunado— es que *él* escribe “matematica” sin la “h”.

Esto debe ser suficiente por ahora.

Si Andersen quisiera continuar con esta polémica, entonces yo, a fin de no recargar los diarios con mis insignificantes papeleos, le propongo que publiquemos un periódico en conjunto, y para no tener nada que reprocharme por ocasionarle un gasto, estoy más que dispuesto a encargarme de la parte económica, tanto más cuanto que, de acuerdo con nuestra administración de justicia, el perdedor siempre es sentenciado a correr con los gastos del proceso. Solo algo deseo pedirle: que como compensación por haberse tardado dos años para su primera exposición, al menos ofrezca su respuesta con la suficiente anticipación antes de su partida, para que yo tenga un par de horas para elaborar mi propia respuesta, la cual podrá estar en sus manos antes de su viaje, porque este asunto no es de tal naturaleza que a mí me interese escribir al respecto una vez que Andersen haya dejado Copenhague.



NO ERA SOLO CUESTIÓN DE RISA:  
EL TEATRO DE H. C. ANDERSEN

Klaus P. Mortensen  
Society for Danish Language and Literature

Traducción de F. Nassim Bravo Jordán  
Notas de Klaus P. Mortensen y Mads Sohl Jessen

*Resumen*

Hans Christian Andersen es probablemente el escritor más reconocido de Dinamarca. Su fama se debe, de forma principal, a sus cuentos de hadas, los cuales han sido traducidos a incontables idiomas. Sin embargo, la producción dramática de Andersen ha permanecido en una relativa oscuridad. En el presente artículo se ofrece un recorrido por la carrera dramática de H. C. Andersen, destacando los puntos más importantes de algunas de sus piezas teatrales.

*Palabras clave:* Andersen, teatro, drama, comedia, Edad de Oro de Dinamarca.

*Abstract*

Hans Christian Andersen is probably the most famous writer from Denmark. He owes this renown mostly to his beautiful fairytales, most of which have been translated into countless languages. His dramatic authorship, however, has remained in obscurity for a long time. In the following piece I offer an overview of Andersen's career as a playwright, highlighting the most important features of some of his plays.

*Keywords:* Andersen, theater, drama, comedy, Golden Age Denmark.

En el comienzo estaba el teatro.

No es ninguna novedad afirmar que el teatro estaba cerca del corazón de H. C. Andersen. Pero tampoco es ningún misterio que la posteridad ha juzgado con dureza su producción dramática. Es verdad, Andersen nunca

fue un gran dramaturgo y llegó a escribir dramas malos y mediocres. No obstante, también produjo, por ejemplo, cuentos y poemas malos. Además, escribió obras teatrales que no solo estaban a la altura de las piezas de otros autores de la época, sino que también —y esto es lo importante— estaban al nivel de sus propias obras maestras. En efecto, si empleáramos como criterio los alrededor de veinticinco cuentos de hadas, el *Libro de imágenes sin imágenes* [*Billedbog uden Billeder*] y *En Suecia* [*I Sverrig*], escritos que elevaron a Andersen a la esfera de los genios, no quedaría en su obra gran cosa que mereciera nuestra atención. En este sentido, H. C. Andersen era su propio crítico más riguroso. Ahora bien, sería absurdo establecer semejante criterio, a menos que el objetivo fuera vaciar a la literatura danesa de la mayoría de sus muchas obras meritorias.

La obra de H. C. Andersen es una de las más ricas y notables tanto en la literatura danesa como en la europea. Lo es, sobre todo, en virtud de su diversidad de expresiones, temas y figuras, por su gusto permanente por la experimentación, por su búsqueda incansable y curiosa. Las obras de teatro son una parte integral de esta obra amplísima. Si uno pretende leer a Andersen con provecho, es preciso librarse de todo juicio y prejuicio (incluyendo aquellos de sus contemporáneos, los cuales no terminan por desaparecer), y leer los textos y obras particulares como si fuéramos partícipes de un gran universo poético. Los escritos de Andersen lucen mejor cuando se leen en armonía los unos con los otros. Estos nacieron en un laboratorio artístico en el que se ensayaron —casi nunca de modo sistemático, casi siempre de forma intuitiva y espontánea— incontables posibilidades. El ensayo podía dar como resultado algo terriblemente malo, pero también cosas muy buenas.

Mientras que la mayoría de los escritores se especializan y mantienen en uno o dos géneros, H. C. Andersen probó suerte con todos, y lo hizo no de forma excluyente, sino ampliando en gran medida los imperativos artísticos. En consecuencia, no se debe perder la perspectiva debido a las categorías convencionales con las que la crítica literaria organiza las obras de Andersen y de otros autores. Y es que cuando una obra literaria explora inquietamente los fenómenos del mundo y aquello que entraña el ámbito de lo humano, la forma se convierte en portadora de temas existenciales, y en muchas ocasiones choca con las fronteras convencionales entre géneros, a veces llegando a atravesarlas. Si Andersen experimentaba a menudo con los límites entre los distintos géneros y creaba variantes o formas nuevas, esto lo hacía no porque estuviera interesado en el asunto formal en cuanto tal, sino

porque la expresión, en su caso, estaba al servicio de la imaginación. Sus impulsos interiores exigían una forma, y esta forma a menudo se manifestaba precisamente en el traspaso y desprecio por dichas fronteras.

Si H. C. Andersen no fue un gran psicólogo, sí fue, en cambio, un magnífico fenomenólogo que se interesaba por todo aquello que se movía en el mundo exterior. Esto no significa que se deba pasar por alto lo concerniente a la ejecución artística o la psicología a menudo superficial de sus personajes. Sin embargo, lo mismo que en el caso de, por ejemplo, las novelas o las descripciones de viajes, también las obras de teatro deberían considerarse como formas que en buena medida son determinadas por los conflictos que ellas mismas describen. La imperfección técnica no equivale necesariamente a un talento deficiente, sino que es con frecuencia el resultado de la preeminencia que se le da a lo existencial. H. C. Andersen siempre estaba buscando la forma correcta, no como algo ya disponible, sino como una posibilidad depositada en el argumento mismo de la obra. Y esta forma posible se manifestaba frecuentemente como algo roto o inconsistente desde la sola perspectiva de las convenciones estéticas.

El poeta con el que nos enfrentamos en los dramas de Andersen no es diferente al autor que escribió cuentos de hadas, relatos, poemas, novelas y descripciones de viaje. Aquí, además, lo fantástico florece al lado de lo realista. El humor y la seriedad llegan a identificarse como medios para conocer la condición y la convivencia humana. Lo mismo encontramos ahí ingenuidad que profundidad interior, amor que odio y maldad; hallamos vulnerabilidad, indignancia y desesperación, pero también cariño, bondad, fe y esperanza. Sobre todo, descubrimos todas las indeterminadas formas intermedias que residen bajo el signo de la duda y la incertidumbre. El compromiso de H. C. Andersen con los niños no era el resultado —algo que él mismo señaló a modo de conjuro en diversas ocasiones— de un temperamento infantil, sino de un hombre que desde hace mucho había caído del estado de inocencia infantil.

H. C. Andersen es un hombre de impulsos y formas precisas. Por consiguiente, en los grandes géneros como la novela o el drama, lo fascinante funciona como un enclave dentro de una forma mayor. Todo se relaciona con una base distinta y ya esbozada. Para Andersen, la expresión siempre tiene un peso mayor que las reglas formales del juego, incluyendo la ortografía. En este sentido, Andersen es tan insolente como Hans el Patán. Si lo leemos partiendo de estas premisas un poco arbitrarias, el teatro de H. C. Andersen nos ofrece magníficas —y a veces inquietantes— lecturas.

## I

En *El cuento de hadas de mi vida* [*Mit Livs Eventyr*], H. C. Andersen cuenta que cuando era un niño pequeño, sus padres lo llevaron al Teatro de Odense. No tardó en quedar prendado por el maravilloso mundo de ilusiones:

Entretanto, el teatro se convirtió rápidamente en mi lugar preferido. Sin embargo, en invierno solo podía visitarlo una vez, de modo que trabé amistad con el encargado de las carteleras, *Peter Juncker*, quien me regalaba la cartelera diaria a cambio de que guardase en mi habitación algunos de sus carteles, tarea que cumplí a conciencia. Si no podía asistir al teatro, me sentaba en un rincón de mi casa con alguna cartelera y, basándome en el nombre de la pieza y en sus personajes, me imaginaba actuando en una comedia. Esta fue, sin darme cuenta, mi primera obra poética.<sup>1</sup>

Pronto comenzó a hacer sus propias obras. Fabricaba marionetas para tal propósito y se hacía leer o leía el mismo —una vez que aprendió a hacerlo— a Holberg y Shakespeare. De esta manera, entretenía a cualquiera con quien se encontrase con declamaciones de obras suyas o de otros autores, una práctica que, por lo demás, no abandonaría por el resto de su vida. Para el adolescente Hans Christian, este teatro hecho por él mismo se convirtió en el centro de un mundo imaginario al cual podía retirarse y en el que podía desenvolverse libremente. Era un mundo diseñado completa y literalmente por él mismo. Se adueñó soberanamente de todas las funciones: era director, director de escena, decorador, el encargado del vestuario, actor, etcétera. Era también el dramaturgo.

Cuando, después de la muerte del padre, su madre volvió a casarse en 1816, su padrastro decidió prudentemente no intervenir en el teatro total de este singular muchacho. La madre, en cambio, veía el asunto desde una perspectiva un poco diferente:

Así, pues, vivía para mi escenario en miniatura y mi teatro de marionetas; mi mayor dicha consistía en reunir trapos de una gran variedad de colores, lo cuales cortaba y cosía para convertirlos en disfraces. Mi madre juzgaba que esto constituía una buena práctica para que me convirtiera en sastre, pues, según ella, yo había nacido para tal oficio. Yo, por mi parte, aseguraba que quería dedicarme a la *comedia*, algo a lo cual mi madre se oponía de la forma más categórica.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> H. C. Andersen, “Mit Livs Eventyr”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 17, p. 22.

<sup>2</sup> Andersen, “Mit Livs Eventyr”, p. 28.

Como se sabe bien, la sensatez materna terminaría por doblegarse ante el imprudente y extravagante proyecto de un decidido Hans Christian de marcharse a Copenhague para probar suerte en el teatro. Ahora bien, aunque el sueño de hacer carrera en alguno de los tres artes del Teatro Real —ópera, ballet y drama— naufragó después de tres breves años en el océano de la sociedad de Copenhague, en cambio logró sobrevivir la otra faceta del universo de este muchacho loco por el teatro: el papel de dramaturgo. En el periodo entre el verano de 1821 y el verano de 1822, durante el cual tuvo lugar su caída más dura y en el que un Hans Christian de 16 y 17 años se perdía cada vez más en sus juegos pueriles con el teatro de marionetas, escribió tres dramas completos, todos ellos basados en sus ávidas y diversas lecturas. En primer lugar, la tragedia romántica de horror *La capilla del bosque* [*Skovcappellet*, junio de 1821], basada en la trama de un relato alemán, traducido de forma anónima, con el mismo título y publicado en la revista *Brevduen* (nos. 19-20, 1819). Después, *Los bandidos de Vissenberg en Fionia. Un poema dramático* [*Røverne i Vissenberg i Fyen. Et dramatisk Digt*], inspirado en una leyenda de las *Leyendas populares danesas* [*Danske Folkesagn*] de J. M. Thiele (segunda colección, 1819) y enviado de forma anónima al Teatro Real en marzo de 1822 (un extracto de esta obra se publicó en la revista *Harpen* el 9 de agosto de 1822). Y, por último, la tragedia *El Sol de los elfos* [*Alfsol*], basada en el relato nórdico de 1781 de P. F. Suhms con el mismo título; Andersen también la envió al Teatro Real. La primera obra fue archivada, aunque el manuscrito ha sobrevivido; las otras dos fueron rechazadas. Con razón. Fueron y siguen siendo ensayos de escritura compuestos apresuradamente a partir de toda clase de material literario y sin ningún tipo de cohesión. Sin embargo, no son del todo malas. Si se considera, además, que fueron escritas por un adolescente prácticamente autodidacta, resultan incluso notables. Personas perspicaces y clarividentes —con Knud Lyne Rahbek y Jonas Collin<sup>3</sup> a la cabeza— se encargaron de garantizarle a este singular joven una educación adecuada inscribiéndolo en el liceo.

De *Los bandidos* únicamente se conserva el extracto publicado en *Harpen*, mientras que *El Sol de los elfos* fue incluido en *Ungdoms-Forsøg*,

---

<sup>3</sup> Knud Lyne Rahbek (1760-1830), crítico literario. Junto con su esposa, Kamma Rahbek (1775-1830), había hecho de su casa uno de los salones literarios más importantes en Dinamarca durante las primeras décadas del siglo XIX. Jonas Collin (1776-1861), abogado y miembro de la dirección del Teatro Real. Fue mecenas de varios artistas y escritores daneses, incluido H. C. Andersen.

publicado en agosto o septiembre de 1822, con H. C. Andersen como editor. De los registros que se conservan, se puede observar que el volumen tuvo al menos 24 subscriptores; entre estos, el rey adquirió 6 ejemplares. Pero las ventas fueron malas. Esto nos habla de la tenacidad de H. C. Andersen: el hecho de que, después de tres dolorosas derrotas en fila, insistiera a pesar de todo en el género dramático. Lo cierto es que transcurrieron siete años completos antes de que, tras aprobar su examen final en el liceo, hiciera un nuevo intento, en 1828, con *Amor en la Torre de san Nicolás o lo que diga el público. Vodevil heroico en un acto* [*Kjærlighed paa Nicolai Taarn eller Hvad siger Parterret. Heroisk Vaudeville i 1 Act*]. Por lo demás, esta obra tuvo un éxito moderado. Su aprobación fue decente y tuvo tres representaciones con casa llena. Nada mal para un debutante.

Los críticos, que en su mayor parte eran benévolos —aunque, fieles a su costumbre, también se mostraban un poco condescendientes con el joven y nunca resignado poeta Andersen—, consideraron al vodevil como una broma trivial. La obra, por su parte, está cargada con la misma insolencia, malicia y forzada ironía de su primer libro, *El viaje a pie* [*Fodreise*], en el que nada escapa a los claroscuros de la ironía. Pero entre las ambiciones de la pieza está también la de hacerse notar mediante un ajuste de cuentas con las formas literarias caducas. La broma no era una mera broma. Por lo demás, esto era rara vez el caso con Andersen.

La intriga principal de esta pequeña obra era bien conocida gracias a Holberg<sup>4</sup> y, en general, a la tradición cómica. El padre (Ole) desea casar a su hija (Ellen) con un conocido suyo (su colega vigilante, Peer Hansen), pero la hija ama a un joven (el sastre Søren Pind), lo cual conduce, en un pasaje particularmente sentimental, a la conmovedora exclamación de Ellen: “¡Pind, mi Pind!”<sup>5</sup> A través de grandes dificultades se llega al desenlace: todos los personajes, junto con sus proyectos, quedan expuestos al ridículo. Aunque la tradición exigiría que los dos jóvenes amantes se unieran antes de que cayera el telón, este vodevil tiene un final abierto. Después de una lucha indecisa entre vigilantes y sastres, en la cual Søren Pind se revela como un sastre genuino, el padre, Ole, anuncia que es deber del público resolver la cuestión. Si el público aplaude, como estaba escrito que ocurriera —y

<sup>4</sup> Ludvig Holberg (1664-1728), dramaturgo danés. Su obra es considerada paradigmática dentro de la literatura danesa.

<sup>5</sup> H. C. Andersen, “Kjærlighed paa Nicolai Taarn eller Hvad siger Parterret”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 10, p. 103.

como, de forma interesante, indica el título de la obra—, Ole aparece y los dos jóvenes pueden unirse. Si no aplaude, Ellen se queda con Peer. El último parlamento de Pind sintetiza lo espinoso de la elección del público:

Al fin y al cabo, en el vodevil  
Sale uno a parlotear  
Lo que dispuso el escritor.  
Uno se contenta con aplaudir,  
Pero aquí no se trata solo del autor,  
Sino de una pareja unida por el amor.  
¿Qué me dices, público?  
¿Me concederás a Ellen?<sup>6</sup>

Por otra parte, este juego de ficción dentro de la ficción no es más que el último eslabón de una vasta parodia del drama burgués. Cuando Ellen se enfrenta a los proyectos de su padre con respecto a su futuro, exclama:

Un negro demonio la escena atraviesa,  
Llevando en su cabellera los resortes del hado.  
Me amenaza y alza su huesuda mano  
Contra mis flores, de las cuales destruye la mejor.  
(...)  
¡Así que esto debe ser una tragedia!  
¡Así lo quiere la tradición!<sup>7</sup>

Los personajes son partícipes en el curso de los acontecimientos y, al mismo tiempo, no pueden hacer nada a causa de su conciencia de las leyes inquebrantables a las que están sometidos, no en virtud del destino, sino de las convenciones del género. Por ejemplo, Maren consuela a Ellen asegurándole que todo va a terminar felizmente y le aconseja aguantar hasta la última escena, a lo cual Ellen replica:

Tienes razón, sí, en *Kotzebue* y en *Schröder*,  
Y en las comedias y dramas burgueses.  
¡Pero aquí se busca más que eso!  
(...)  
¡La locura me amenaza, quizá un veneno o puñal!  
Tales son los manjares que ansía nuestra gente.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Andersen, “Kjærlighed paa Nicolai Taarn”, p. 112.

<sup>7</sup> Andersen, “Kjærlighed paa Nicolai Taarn”, p. 77.

<sup>8</sup> Andersen, “Kjærlighed paa Nicolai Taarn”, p. 80.



Esta clase de violación del contrato tácito con el público con respecto a la cuestión de tomarse en serio la trama y los personajes no era algo nuevo. Ludvig Holberg lo había hecho en un pasaje de su *Ulises de Ítaca* [*Ulysses von Itachia*, 1724], y Johan Herman Wessel<sup>9</sup> había intentado algo parecido, aunque en una escala mucho mayor, en *Amor sin medias* [*Kiærlighed uden Strømper*, 1772], obra que fue una de las más importantes fuentes de inspiración para nuestro joven dramaturgo. En realidad, tampoco sentía empacho en tomar partes de obras como *La colombina como paloma* [*Columbine som Due*, 1820] de Simon Meisling,<sup>10</sup> y *El desesperado en la Torre Redonda* [*Den Fortvivlede paa Runde-Taarn*, 1825] y *El sastre grandilocuente* [*Den højtravende Skrædder*, 1827] de C. N. Rosenkilde.<sup>11</sup> Pero en Andersen este juego con el contrato con el público es total. De esta manera, el más mínimo enredo se convierte en un pretexto para burlarse de las convenciones literarias y del espíritu burgués. Exactamente lo mismo que en *El viaje a pie*. Para el joven H. C. Andersen, lo realmente importante no es el drama [*skuespillet*] como un desarrollo articulado, sino el juego [*spillet*] mismo, es decir, el juego lingüístico momentáneo —casi anárquico— con las palabras y representaciones con las cuales la gente se rige en el juego convencional de la sociedad.

Detrás del juego un poco forzado y de la ligereza, existe una noción seria —aunque imprecisamente heterodoxa— de acuerdo con la cual el juego del destino no es simplemente algo a lo que el ser humano se somete de forma involuntaria. El destino es en buena medida el resultado de las voluntades humanas en el juego social y cultural que lo envuelve todo. Esto lo sabía H. C. Andersen gracias a sus propias y duras experiencias. El drama pone a la vista —precisamente en virtud de su carácter de juego— ese otro juego. Detrás de todos los rodeos teatrales, uno puede vislumbrar que eso que aquí se plasma a través de la distancia lingüística y reflexionada del juego, ha adquirido un gran poder.

## II

Suponer, como suele hacerse, que el amor de H. C. Andersen por el teatro fue, en su mayor parte, un amor desdichado, no es del todo correcto; semejante suposición es demasiado estrecha de miras. De acuerdo con Andersen, en

<sup>9</sup> Johan Herman Wessel (1742-1785), poeta y dramaturgo noruego.

<sup>10</sup> Simon Meisling (1787-1856), filólogo y traductor danés.

<sup>11</sup> Christian Niemann Rosenkilde (1786-1861), dramaturgo danés.



el teatro suele ocurrir —entre muchas otras cosas— que los triunfos se mezclan con las derrotas. Y tuvo más de las segundas que de los primeros. En Andersen no hay verdades simples. Como escritor era tan multifacético, ambiguo y oscilante que como persona privada. En este sentido, es preciso no pasar por alto el hecho enormemente importante de que su dedicación al teatro no estaba fundada en una simple fascinación, sino también —y esto desde una época muy temprana— en una clara deliberación. Detrás de la (excesiva) sensiblería, se ocultaba un hombre práctico poseedor de una fuerza de voluntad y una capacidad de supervivencia considerables. Esta faceta realista la encontramos bajo una figura todavía inocente, aunque expresiva, en el pasaje antes citado de *El cuento de hadas de mi vida*, en el cual H. C. Andersen describe su primera visita al teatro: “Según mis padres, lo primero que dije al contemplar el teatro y el gran número de personas que había ahí, fue: ‘¡Oh! ¡Si tuviéramos tantos frascos de mantequilla como gente hay aquí, vaya que me daría una comilona!’”<sup>12</sup>

En esta inocente declaración se agita una conciencia prosaica e instintiva de que ahí había buenas ganancias. Si fuera dueño de la caja del teatro, atrás quedaría el pan duro y nadaría en cambio en una montaña de deliciosa mantequilla.

Cuando Hans Christian decidió viajar a Copenhague para probar suerte en el teatro, eso que a sus conocidos —y en especial a su madre— debía parecerles un simple desvarío, tenía un fundamento parecido de sobriedad. Este recién consagrado no era un soñador, sino un hombre audaz que quería alejarse a cualquier precio de la pobreza y del duro trabajo físico y sin perspectivas para ascender a un mundo diferente. Y es que Hans Christian se acercó con instinto seguro al teatro, un lugar donde era posible hacer carrera sin haber realizado estudios formales. Cuando más tarde apostó por escribir para el teatro —en 1821-1822, 1828 y los años que siguieron—, ahí no hubo tampoco manifestación alguna de un entusiasmo primitivo y febril por el teatro, sino también el presentimiento seguro de que ahí estaban las verdaderas posibilidades de ascender en el plano artístico y social.

Si era imposible convertirse en bailarín de ballet, en cantante o en actor —lo cual, como se sabe, era así para el torpe y desvencijado Hans Christian—, entonces quizá sería posible escribir alguna pieza para el Teatro Real. Y si se obtenía algún éxito, con esto se procuraría no solo fama y respeto, sino que también se aseguraría un sustento, al menos por algún tiempo. Con la primera representación de una obra, el autor obtenía unos honorarios de

<sup>12</sup> Andersen, “Mit Livs Eventyr”, p. 21.

entre 60 y 100 táleros (según la extensión de la pieza), además de la sexta parte de las entradas. Lo anterior ascendía por lo regular a una cifra de entre 80 y 100 táleros, dependiendo de si había o no casa llena. Cuando, después de su afortunado debut con *El viaje a pie* en enero de 1829, H. C. Andersen representó su primer vodevil el 25 de abril, es indudable que estos factores económicos tuvieron una gran importancia. Por ejemplo, fue de gran ayuda que eligiera este género ligero, con el cual Johan Ludvig Heiberg había tenido un éxito colosal en la ciudad.<sup>13</sup> Audaz como era, claro está, no se limitó a seguir las huellas de Heiberg. También puso distancia con respecto al género favorito de Heiberg —de forma aparentemente inocente y bromista— al convertir el carácter literario del vodevil en el elemento decisivo de la obra. “Lo que diga el público”, como señala abiertamente el título. ¡Para que el escritor tenga mantequilla en su pan, es preciso que aplaudan a su obra! Eso era (también) el meollo del asunto.

Es la historia de un joven que intentó con tenacidad vivir de sus escritos y que apostó por el teatro como su oficio principal. El joven, ambicioso y pobre autor escribió también una serie de obras dramáticas en el periodo anterior a su gran viaje de formación de abril de 1833.<sup>14</sup> En total, salieron a la luz siete adaptaciones o piezas originales de muy diferente naturaleza. Sin embargo, todas ellas tienen en común el formar parte de su intento por tocar el gusto del gran público. En esto a veces corrió con suerte; a veces no.

### III

Con *Amor en la Torre de san Nicolás* Andersen comenzaría propiamente su producción dramática, la cual, con la excepción de algunas pausas, se extendería hasta 1869. En conjunto, unas 40 obras a lo largo del mismo número de años, aunque de forma irregular. Como solía ocurrir con H. C. Andersen, estas obras se dividieron en un amplio abanico de subgéneros: comedias, vodeviles, libretos operísticos, comedias de fantasía, tragedias,

---

<sup>13</sup> Johan Ludvig Heiberg (1791-1860), poeta, filósofo, dramaturgo, crítico literario y esteta danés. Desempeñó un papel decisivo en la escena artística de Copenhague, especialmente como dramaturgo y crítico literario. Introdujo con gran éxito en Dinamarca el vodevil, género que había conocido en París. En la cúspide de su carrera, Heiberg se convirtió en el juez supremo en cuestiones estéticas en el mundo cultural de Copenhague, una posición que lo llevaría a enemistarse con otras grandes figuras literarias como Andersen, Kierkegaard y Oehlenschläger.

<sup>14</sup> En 1833, Andersen recibió un apoyo económico por parte del rey para realizar un viaje a través de Europa, del cual regresaría en 1834.

dramas urbanos, dramas de situación, prólogos, *collages*, dramas de lectura. Manejaba distintos temas tomados de su propia época o de la historia, de leyendas o de la literatura. En la mayoría de los casos, una historia de amor constituía el hilo conductor de la acción.

Era frecuente que la aceptación o escenificación de una pieza —o, en varios casos, el trabajo de musicalización del compositor— retrasara la representación por medio año o un año entero; a veces incluso por varios años. Esto significa que si se desea seguir de cerca los procesos poéticos, la cronología según el orden de las representaciones puede distorsionar la imagen de aquello en lo que H. C. Andersen estaba trabajando en realidad en un momento dado.

También es importante tomar en consideración las producciones dramáticas tempranas. Si las obras que H. C. Andersen escribió o adaptó antes de su gran viaje de formación las nombramos de acuerdo al orden en que fueron redactadas, obtendremos una imagen distinta del primer intento de Andersen por conquistar el Teatro Real que si seguimos la cronología según las representaciones. Con una sola excepción, todas las obras fueron representadas en el Teatro Real, aunque en el transcurso de un periodo mucho más prolongado que el que tenía proyectado el autor. Lo anterior significa, por ejemplo, que dos piezas importantes que fueron escritas antes del viaje de formación, no se representaron sino hasta después del regreso de Andersen en el verano de 1834, como se muestra a continuación:

- La ópera fantástica *El cuervo o la prueba del hermano* [*Ravnen eller Broderprøven*], “basada en el cuento tragicómico de Gozzi”, se entregó en mayo de 1830 y se representó el 29 de octubre de 1832.
- La opereta *La novia de Lammemoor* [*Bruden fra Lammemoor*], basada en la novela de Walter Scott del mismo nombre, fue terminada el 20 de febrero de 1831 y se representó el 5 de mayo de 1832.
- El vodevil *El barco* [*Skibet*], adaptación y traducción de *La Quarantaine* de Eugène Scribe y Mazères, fue admitido alrededor del 20 de agosto y representado el 5 de octubre de 1831.
- La opereta *El festín de Kenilworth* [*Festen paa Kenilworth*], inspirada en la novela *Kenilworth* de Walter Scott, la terminó en junio de 1832 y fue representada por primera vez el 6 de enero de 1836.
- La opereta *El dos de abril* [*Den anden April*] se entregó en septiembre de 1832, pero nunca fue representada.
- El drama *La reina de 16 años* [*Dronningen paa 16 Aar*], traducida y

adaptada a partir de *La Reine de seize ans* de Jean François Alfred Bayard, se representó por primera vez el 29 de marzo de 1833.

- El vodevil doble *Los españoles en Odense* [*Spanierne i Odense*] y *Veinticinco años después* [*Femogtyve Aar derefter*], se entregó en marzo de 1833, se revisó en el verano de 1835, se admitió en noviembre de 1835 y se representó por primera vez el 16 de abril de 1836.

Las piezas se encuentran en tres grupos principales, mismos que aparecen en toda la producción de Andersen, aunque con diferente peso: traducciones/adaptaciones, piezas basadas en obras literarias (como los tres trabajos del periodo 1821-1822) y, por último, obras donde la trama es (en términos generales) original.

Sería exagerado hablar de una estrategia integral en este primer avance. En este punto, H. C. Andersen trabaja en buena medida de forma impulsiva y solo en pocas ocasiones de acuerdo con planes concretos y a largo plazo. Pese a ello, hay algunos intereses principales que lo conducen, algo que puede verse claramente. La comedia o el vodevil son los géneros preferidos, indudablemente debido a que eran del gusto del público, pero también porque se acomodaban bien al desarrollado sentido del humor de Andersen, así como a su afición por la sátira y la ironía. Mientras que estas piezas ligeras emplean intrigas simples y pocos personajes trazados de forma sencilla, las dos operetas largas y serias basadas en Scott flirtean con lo trágico e introducen tramas y personajes considerablemente más complicados. Estas dos obras representan la otra línea principal, más seria, de la producción dramática de Andersen.

Pero a pesar de esta posición fundamental, la mayoría de las piezas se caracterizan por la interacción entre el discurso y las canciones. La inclinación hacia lo musical se debía al reconocimiento de su popularidad entre la gente, pero también al gran interés musical de H. C. Andersen. Así, el gran número de canciones incluidas en las obras le permitieron demostrar su singular talento como creador de versos. En términos generales, tenía buen olfato para la escena. Sus obras —con la excepción de un par de casos notables— no eran material de lectura, sino que habían diseñadas con una conciencia muy clara de las exigencias y posibilidades del teatro. En consecuencia, a fin de apreciar realmente las obras teatrales de Andersen, el lector no debería leerlas como se lee una novela o un cuento de hadas. Sería preciso representarlas, por así decirlo, en la escena interior de cada uno.

## IV

En *El cuervo o la prueba del hermano*, basada en el cuento cómico de Carlo Gozzi,<sup>15</sup> *El cuervo* —traducido y editado por Simon Meisling en las *Farsas italianas de Carlo Gozzi* (1825) —, se emplea toda la parafernalia del cuento de hadas: gnomos, elfos, sílfides, salamandras, vampiros, sirenas y un silfo, además de eunucos, cortesanos, guerreros, marineros y algo a lo que se denomina “el pueblo”. En semejante juego multicolor se despliega la trama, la cual no es menos abigarrada. La magia es la fuente y el hilo conductor de la intriga: el amor de dos hermanos es sometido a una dura prueba. Al final, sin embargo, se rompe el hechizo gracias a su nobleza intrínseca. La trama principal se halla cargada de un *pathos* impetuoso que no armoniza del todo con el asunto de la hechicería. El énfasis de H. C. Andersen no está puesto en la credibilidad psicológica, mucho menos en la profundidad de los caracteres, sino en la extravagancia de la trama y en todos los efectos teatrales, incluyendo sus muchas canciones, coros y recitativos. De forma un poco parecida a lo que ocurre en *La capilla del bosque*, Andersen sucumbe a la tentación de amontonar pasiones y efectos, sin un manejo preciso de las bromas. Le cuesta trabajo controlar sus ocurrencias. Por fortuna, esta trama ampulosa y poco refinada es aderezada de vez en cuando con una serie de elementos humorísticos y populares, con ese tono bromista que tanto éxito había logrado en su primer vodevil. Aquí el poeta se siente a sus anchas.

Mucho más lograda es su dramatización de Walter Scott,<sup>16</sup> la pieza trágica *La novia de Lammermoor*. El modelo, la novela *The Bride of Lammermoor*, es seguido con precisión, y su realismo le impone de antemano un freno a las ocurrencias. H. C. Andersen es más económico con sus recursos y con los elementos de la trama, mientras que el ritmo de la pieza garantiza una constante tensión. También es consciente de cuál era su objetivo, el cual se expone en el prólogo incluido en la versión impresa. Comienza citando al mismísimo Oehlenschläger,<sup>17</sup> en cuya opinión la diferencia entre la poesía épica y dramática es tan grande que aquel que recompone un original, puede con derecho considerar la nueva obra como creación suya. El ejemplo que propone Oehlenschläger era ni más ni menos que Shakespeare. De esta

<sup>15</sup> Carlo Gozzi (1720-1806), poeta y dramaturgo italiano.

<sup>16</sup> Walter Scott (1771-1832), escritor escocés. Scott, a quien se atribuye la creación de la novela histórica, ejerció una gran influencia en Europa durante el siglo XIX.

<sup>17</sup> Adam Oehlenschläger (1779-1850), contemporáneo de Andersen, fue el principal exponente del Romanticismo danés.

manera, el poeta Andersen, quien no carecía enteramente de talento para la estrategia, procedió a realizar una maniobra semejante de autoridad al señalar por su cuenta que “*Oehlenschläger* ha creado su glorioso *Aladdin* basándose en un conocido relato”. Así obtenía una coartada y establecía la medida para su propia aportación. Con toda humildad. “He intentado incluir la totalidad de la novela en este breve drama, aprovechando todo aquello que, a mi parecer, era posible aprovechar, y omitiendo tan solo aquellos episodios de los que se podía prescindir sin menoscabo para el conjunto”.<sup>18</sup>

Este prólogo expone los puntos principales detrás de las muchas adaptaciones que H. C. Andersen realizó a través de los años. Dichas adaptaciones nos hablan de Andersen, el hombre de teatro, y de su gusto y orientación literaria como poeta; pero, sobre todo, enfrentan al lector con la cuestión más complicada de todas: dónde termina el modelo y dónde comienza Andersen. No puede decirse que las adaptaciones formen parte en estricto sentido de su obra: aunque fueran redactadas por él, no habían brotado de su imaginación poética, por más que él mismo las juzgara como piezas originales en el mismo sentido de aquellas obras de Oehlenschläger y Shakespeare basadas en otros modelos literarios. Si bien la distancia con respecto a los modelos podía variar y, de este modo, también podía ser distinto el grado de aportación del autor, es preciso reconocer que, en el caso de Andersen, existía una sobrevaloración.

De forma parecida, no descubrimos mucho más de H. C. Andersen —con la excepción de su faceta como hábil traductor y adaptador— en el ligero y un poco insolente vodevil francés *El barco*, en el cual una viuda y su antiguo novio se encuentran atrapados en una cuarentena debido a que se sospecha equivocadamente que él es portador de una enfermedad. Este aprovecha con éxito la situación para reconquistar a su amada y ganarle la partida al favorito de ella, el santurrón mercader. Algo semejante ocurre en *La reina de 16 años*, la cual habla sobre la joven y testaruda, aunque inteligente, reina Cristina de Suecia. Se trata sin más de una traducción. La pieza recibió el aplauso del público, sin duda debido a que Johanne Luise Heiberg<sup>19</sup> había representado el papel principal. Por otro lado, las

<sup>18</sup> H. C. Andersen, “Bruden fra Lammermoor”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 10, p. 160.

<sup>19</sup> Johanne Luise Pätges (1812-1890), la esposa de Johan Ludvig Heiberg, era la actriz principal de la escena danesa, en la que los principales dramaturgos, incluido Andersen, codiciaban tenerla en sus obras.



adaptaciones que incluían canciones le aportaban algo al original, aunque, por regla general, la única función de las canciones era la de separar los distintos episodios de la trama. El costo de lo anterior era que a menudo se perdía elasticidad en la tensión dramática.

El conflicto en *La novia de Lammermoor* es clásico. Edgar se enamora de Lucie, hija del hombre del que ha jurado vengarse, Lord Ashton. Este ha expulsado al padre de Edgar del solar familiar, pero mientras que Lord Ashton posee un carácter conciliador, Lady Ashton se opone a ambos y obliga a su hija a casarse con el malvado terrateniente Bucklaw. Cuando Edgar se dispone a batirse con él en duelo, parece al caer en arenas movedizas en su camino al sitio del duelo, y Lucie muere cuando se entera de lo ocurrido. La ópera —u opereta— tuvo un buen recibimiento por parte del público en su estreno el 5 de mayo; la crítica, en cambio, no fue tan positiva. Mientras tanto, H. C. Andersen ya estaba preparando otra adaptación de Walter Scott, *El festín de Kenilworth*. Deseaba jugársela en grande, y la recepción del público —la cual, en la cuestión de los ingresos, era mucho más importante que una crítica malhumorada— lo convenció de que su estrategia era correcta. El texto estuvo listo apenas un mes después del estreno de *Lammermoor*, pero la música se retrasó hasta enero de 1836, porque Weyse,<sup>20</sup> para desesperación de H. C. Andersen, era incapaz de terminar su trabajo y, por añadidura, había cambiado el texto mientras Andersen estaba en el extranjero, presuntamente por razones musicales. Por si esto fuera poco, el compositor metió las manos de forma importante en el final de la obra. En consecuencia, H. C. Andersen se vio obligado a suavizar el desenlace trágico del relato original de Scott, proveniente de la época de Isabel I, acerca del escéptico Leicester, quien está dividido entre sus ambiciones políticas y su amor. En la obra de Scott, Leicester pierde el control de su propia intriga, la cual termina costándole la vida a su joven esposa, Emmy (a quien había desposado secretamente), debido a las maquinaciones del malvado esbirro de Leicester. En cambio, en la versión de Andersen, ella se salva en el último momento, gracias al sentimentalismo de Weyse. El villano cae en su propia terrible trampa, precipitándose a su muerte, mientras que el escéptico Leicester se transforma en un buen

<sup>20</sup> Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842) fue el principal compositor danés durante la primera mitad del siglo XIX. Sus piezas más famosas son las musicalizaciones de las canciones e himnos de Grundtvig e Ingemann. De hecho, la música de *El festín de Kenilworth* fue el último trabajo dramático de Weyse. El compositor había tenido problemas con Andersen pues consideraba que el drama carecía de la suficiente tensión dramática.

amante y esposo. El conjunto es emocionante y entretenido, pero desde una perspectiva psicológica es poco creíble. Una trivialización de la novela de Scott, la cual, a pesar de eso — ¿o gracias a eso?— obtuvo un gran aplauso por parte del público, un aplauso del que dependían tantas cosas.

## V

El inmensamente diligente y (demasiado) eficaz H. C. Andersen alcanzó a entregar dos vodeviles conjuntos, *Los españoles en Odense y Veinticinco años después*, antes de viajar al sur en abril de 1833. La opinión de Heiberg era más acertada que amigable, algo que nos habla tanto de Heiberg y su sistema de géneros como de Andersen. Para Heiberg, el joven y veloz escritor era “un improvisador lírico”<sup>21</sup> que no había comprendido la diferencia de géneros entre la ópera y el vodevil. H. C. Andersen carecía de “serenidad y sangre fría, requerimientos indispensables para aquel que desee trabajar en el teatro”.<sup>22</sup> Heiberg sabía de lo que estaba hablando.

Después de revisarlas en 1835, las dos piezas recibieron un título común, *Despedidas y encuentros* [*Skilles og mødes*]. El resultado, de hecho, no fue tan malo. La obra se basa en los propios recuerdos de Andersen. Trata acerca de un joven soldado español que, en el contexto del acantonamiento del cuerpo expedicionario español en Fionia durante las guerras napoleónicas, se enamora de una muchacha danesa y es correspondido por ella. Sin embargo, ella decide mantenerse fiel a su leal Ludvig. Veinticinco años después, vuelven a encontrarse en Dinamarca. Ahora ella es viuda y tiene una hija; él lleva consigo a su hijo. La historia de amor se repite en la segunda generación, solo que en esta ocasión hay un desenlace feliz. La recepción del público fue adversa cuando la obra se representó en 1836. Esta pequeña historia sentimental no tuvo una muy buena acogida. Después de su regreso a casa, Andersen no había entendido cabalmente hacia dónde soplaba el viento en la escena dramática, lo cual quizá no resulta demasiado impresionante si se considera que en el periodo entre 1834 y 1837 se dedicó a escribir tres novelas de gran extensión, además de comenzar a escribir algunos cuentos para niños. En este momento, los niños todavía no contaban para gran cosa.

---

<sup>21</sup> Johan Ludvig Heiberg, “Brev fra J. L. Heiberg til Jonas Collin, 23. November 1833 [Carta de J. L. Heiberg a Jonas Collin, 23 de noviembre de 1833]”, en *Breve og Aktstykker vedrørende Johan Ludvig Heiberg* [*Cartas y documentos relacionados con Johan Ludvig Heiberg*], vols. 1-5, ed. por Martin Borup, Copenhague: Gyldendal, 1948, vol. 2, p. 180.

<sup>22</sup> *Ibíd.*



En 1835, H. C. Andersen compuso una dramatización ligera, “Un soldado de verdad [En rigtig Soldat]”, que no llegaría a representarse a pesar de las revisiones, pero que sería incluida más adelante en *Tres piezas poéticas* [*Tre Digtninger*] de 1838. Los otros tres trabajos de este periodo tampoco corrieron con suerte desde una perspectiva teatral. En junio de 1835, entregó la ópera breve *La pequeña Kirsten* [*Liden Kirsten*], la cual no sería puesta en escena sino hasta diez años después, en mayo de 1846, pero que, en compensación, se convertiría en un éxito duradero, en gran medida gracias a la pegajosa música de J. P. E. Hartmann.<sup>23</sup> La ópera, repleta de canciones populares, se desarrolla en el siglo XII. Kirsten, la hija de un terrateniente, está a punto de ingresar al claustro cuando recibe la visita de su hermano de leche, Sverkel, a quien no ha visto desde que ella era un niña y él un jovencito. Para los espectadores, todo indica que en realidad tienen una misma madre, de suerte que su relación es un amor imposible e incestuoso. Pero más adelante se revela que él ha nacido de otra madre, así que todo termina felizmente.

Un año después, en junio de 1836, entregó la comedia musical *La boda de Renzo* [*Renzos Bryllup*]. La pieza se basa en la novela de Alessandro Manzoni,<sup>24</sup> *I promessi sposi*, en la que unos peligrosos bandidos amenazan la felicidad de una joven pareja. Esta pequeña ópera tendría que esperar todavía más, catorce años, antes de ser representada en 1849 con el título de *La boda en el lago de Como* [*Bryllupet ved Como-Søen*]. La tercera pieza, *Una noche increíble* [*En utrolig Aften*], un vodevil adaptado a partir del original alemán y entregado en 1836, fue sencillamente rechazado.

## VI

Con todo, estas dificultades eran poca cosa frente al fiasco —sin duda alguna el más grande en su carrera como autor— con el que H. C. Andersen tropezó durante su gran viaje de formación. Lleno de confianza y expectativas, el 12 de septiembre de 1833 había enviado a casa la segunda y última parte de su gran poema dramático, *Inés y el tritón* [*Agnete og Havmanden*]. Sin embargo, cuando este drama, diseñado para ser leído, salió a la luz el 23 de diciembre del mismo año, la recepción fue terrible tanto en la esfera pública como en la privada. H. C. Andersen cayó en una profunda crisis que, de paso, amenazó con arruinar su viaje. Había puesto sus esperanzas

<sup>23</sup> Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900), compositor danés.

<sup>24</sup> Alessandro Manzoni (1785-1873), poeta y novelista italiano.

en que con esta obra, en la cual había trabajado de forma intensa y eufórica durante la primera parte de su viaje, podría darle a su producción literaria una nueva y decisiva orientación con la que lograría silenciar a sus críticos en casa. *Inés* le permitiría, de una vez por todas, dejar de depender de todas esas consideraciones no solicitadas. Ya en una carta a Christian Voigt del 26 de junio, anticipa con alegría: “Esta obra cerrará la boca a muchos”.<sup>25</sup>

El resultado inmediato fue justamente lo opuesto. No obstante, si se desea comprender el motivo por el que Andersen —que, por cierto, estaba bastante acostumbrado a las críticas despiadadas— se tomó precisamente esta tan a pecho, es necesario no solo tomar en cuenta sus expectativas irreales. Y es que aquí no se trataba meramente de tener mantequilla para el pan. *Inés y el tritón* era el fruto de una crisis personal y literaria de la que su gran viaje debía arrancarlo. Así, Andersen se había visto obligado a explorar su propia esencia enigmática a través de este drama basado en la canción popular sobre “Inés y el tritón”.

La canción, que solo se conserva en su versión tardía (de los siglos XVII y XVIII), trata sobre una muchacha cuyos anhelos están divididos en dos mundos completamente diferentes: el mundo cristiano de la tierra y el mundo pagano del mar. En la fábula, el seductor tritón arrastra consigo a Inés al fondo del mar, donde ella da a luz a su hijo. Después de siete años, al escuchar las campanas de la iglesia, ella siente nostalgia por su hogar. Regresa, pero solo para descubrir que todo ha cambiado, incluso ella misma. Muere en la playa, la frontera entre la tierra y el mar, sin haber sido capaz de elegir un mundo sobre el otro.

La crítica, que como siempre ponía énfasis en las carencias lingüísticas y técnicas de Andersen, señalaba, en términos generales, la falta de unidad y el carácter incompleto de la pieza. Pero debajo de estas objeciones formales y estéticas, había algo mucho más grave en juego, algo que no se mencionaba de forma directa en las críticas. El asunto era demasiado espinoso para la época. Lo diría el perspicaz y libre de prejuicios H. C. Ørsted, uno de los patrocinadores más leales de H. C. Andersen, en una carta privada de abril de 1834 dirigida a su joven amigo poeta. Ahí comenta lo siguiente acerca del deseo de la protagonista, Inés, por el tritón: “Esto no es sino avidez por algo que es grande en un sentido sensible (...) El poeta puede permitirse describir semejante cosa, pero también es menester que haga ver que esta atracción es una seducción, algo demoniaco. Dicho elemento demoniaco no

---

<sup>25</sup> “H. C. Andersens brevveksling med Christian Voigt [Correspondencia de H. C. Andersen con Christian Voigt]”, en *Anderseniana*, vol. 1, no. 2, 1948, p.121.

debe ser algo invencible para el ser humano. Es preciso representarlo como el resultado de una culpa, no como aquello a lo que se está condenado por el destino”.<sup>26</sup>

La reacción del bien intencionado Ørsted arrojaba luz sobre un hecho en *Inés y el tritón* del que H. C. Andersen no se había percatado. Eso que él deseaba y creía haber expresado, no era lo que los lectores habían entendido. Estos juzgaron la pieza como un intento desafortunado por absolver al ser humano que se deja arrastrar por pasiones repugnantes. La figura de Inés constituía una amenaza para la decencia.

Si el gentil Ørsted y muchos otros habían sido capaces de interpretar a Inés de este modo, era porque tenían buenas razones para hacerlo, tomando en consideración la moral de la época con respecto a las cuestiones de género. Para Andersen, al igual que para Jens Baggesen,<sup>27</sup> quien había escrito una interpretación psicológica de la fábula, “Inés de Holmegaard [Agnete fra Holmegaard, 1808]”, el mundo marino no era algo sobrenatural, sino el símbolo de las profundidades de la naturaleza humana. En Baggesen —en quien se había inspirado Andersen—, se trata de una mujer que abandona a su esposo y a sus dos hijos a causa de una pasión de naturaleza erótica. En la versión de Andersen, en cambio, donde Inés es soltera y tiene un pretendiente leal, aunque insignificante, el músico Hemming, la historia es completamente distinta. Era una especie de alegoría acerca de una experiencia profundamente personal que, en cualquier caso, no era de un carácter propiamente erótico. Se trataba, a saber, del hecho de sentirse escindido entre dos mundos sociales, dos culturas. Como él mismo lo dice en el prólogo incluido en el manuscrito final, la obra habla acerca de “el deseo siempre insatisfecho del corazón y de su anhelo por un mundo nuevo y diferente”.<sup>28</sup> El muchacho de pueblo había roto el vínculo con su existencia original, social y culturalmente hablando, y había ascendido a un mundo urbano en el que, por lo demás, se sentía ajeno. Andersen era un melancólico crónico.

La situación misma en la que se desarrolla la idea de *Inés y el tritón* es un buen ejemplo de la manera en que esta nostalgia se manifestaba en

<sup>26</sup> “H. C. Ørsted til H. C. Andersen, april 1834 [H. C. Ørsted a H. C. Andersen, abril de 1834]”, en *Breve fra og til H. C. Ørsted* [*Cartas de y dirigidas a H. C. Ørsted*], vols. 1-2, Copenhague: Th. Linds Forlag, 1870, vol. 1, p. 28.

<sup>27</sup> Jens Baggesen (1764-1826), poeta y dramaturgo danés.

<sup>28</sup> H. C. Andersen, “Agnete og Havmanden”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 10, p. 365.

la vida de Andersen. En el verano de 1832 ansía salir de Copenhague y regresar a Odense, solo para constatar que ahora desea intensamente dejar su pueblo natal y volver a Selandia, de donde acaba de irse. Igual que un péndulo, oscila de un lado a otro sin encontrar un paradero firme. Desde Odense, el 11 de julio de 1832 le confía a Edvard Collin —con casi el mismo tono que en el prólogo de tiempo después— que ha concebido una idea para “un poema dramático parecido a *Aladdin*, es decir, *Inés* (basado en la famosa canción popular) (...) La fábula sugiere el profundo anhelo por ese ‘no sé qué’ y la insatisfacción con lo que se tiene”.<sup>29</sup>

Este motivo real detrás del poema dramático aparece de forma principal en la historia previa que Andersen le da a su *Inés* y que es una adición totalmente suya. *Inés* ha nacido en los restos de un naufragio justo en el momento en que la madre es arrastrada por la marea; de este modo, se encuentra dividida desde el nacimiento entre dos mundos: la tierra y el mar. En un sentido externo, el tritón es un amante seductor y enérgico que contrasta con el torpe e insignificante Hemming. Sin embargo, para Andersen su significado es completamente distinto. Desde su punto de vista, él representa precisamente ese otro mundo hacia el cual una *Inés* ya adulta se arroja en su inquieto e indeciso anhelo por una existencia diferente. La esencia de *Inés* no posee un carácter demoníaco-erótico, sino que es el resultado de su origen doble. En cuanto figura poética, ella había sido diseñada deliberadamente, como se desprende de la carta a Collin, como una alternativa al armónico y espontáneo *Aladdin* de Oehlenschläger, cuyo origen humilde no planteaba ninguna dificultad y era, de hecho, su punto fuerte. La figura escindida de *Inés* constituía la imagen opuesta que Andersen proponía frente a aquella representación del artista, y un símbolo del tipo de artista reflexivo y profundamente perturbado, algo por completo diferente al modelo que la época profesaba firmemente como su ideal oficial. Un modelo en contra del cual no se podía escribir de forma impune.

Si H. C. Andersen depositó esperanzas tan grandes e irreales en su *Inés y el tritón*, fue principalmente porque con *Inés* creía haber conjurado y capturado en lo más profundo de su ser su propia esencia inquieta y propensa al nomadismo. Estaba convencido de haber creado una obra de arte que le proporcionaba una expresión objetiva a lo subjetivo. Pero se equivocaba.

---

<sup>29</sup> “Andersen til Edvard Collin, 11. juli 1832 [Andersen a Edvard Collin, 11 de julio de 1832]”, en H. C. *Andersens Brevveksling med Edvard og Henriette Collin [Intercambio epistolar de H. C. Andersen con Edvard y Henriette Collin]*, vols. 1-6, Copenhague: Levin & Munksgaards Forlag, 1933-1937, vol. 1, p. 29.

No había puesto la distancia suficiente con respecto a sí mismo para ser capaz de transformar la esfera de lo privado. La áspera e irritada carta de Edvard Collin del 18 de diciembre de 1833 acerca del drama enviado a casa, aborda un punto central: “Es increíble cuán pocos amigos tiene su musa hoy en día. He aquí el motivo: *¡Escribe demasiado!* (...) *Inés* es sin más un reflejo del viejo Andersen (...) Al hacer las pruebas, casi me pongo a llorar a causa del gran número de conocidos con los que me encontré en *Inés* y con los que no deseaba encontrarme; la mayor parte del tiempo, mi enfado sofocaba el llanto”<sup>30</sup>.

A pesar de todo esto, *Inés* solo fracasó desde una perspectiva a corto plazo. Pues cuando, algunos pocos años después, Andersen contó la misma historia con algunas variantes —simples, pero decisivas— en el cuento de “La sirenita [Den lille Havfrue]” de 1837, consiguió llevar a cabo su idea: describir el fatal y trágico camino de un ser dividido en dos, y proporcionarle a este ser una forma mítica que fuera duradera. Por otra parte, también aprendió mucho acerca de sí mismo y de lo que podía hacer. Entre otras cosas de no poca importancia, con *Inés* y *el tritón* había adquirido conocimientos que podrían serle de ayuda más adelante. El carácter inquisitivo y excesivamente sensible de H. C. Andersen no solo era una carga para sí mismo y sus conocidos. Era también la causa de que, a diferencia de muchas otras personas, él no se encapsulara en sí mismo, llenándose de rencor, sino que aprendiera de sus errores y fracasos. Él, con su excesivo egocentrismo y susceptibilidad, fue capaz de extraer en sus mejores obras el elemento privado, y logró transformar sus profundas experiencias individuales en representaciones válidas y modelos que trascendieran lo personal. Un año y medio después de la crisis más importante de su vida, publicaría *El improvisador* [*Improvisatoren*] y —algo que pasaría de forma inadvertida en aquel entonces— la primera serie de cuentos de hadas, obras que, vistas desde la perspectiva de la posteridad, lo elevarían por encima de la mayoría de las producciones literarias danesas de la época.

## VII

Después de la crisis del periodo entre 1833 y 1838, Andersen retomó su producción dramática y, en el largo intervalo de 1839 a 1855, sacó a la luz,

---

<sup>30</sup> “Edvard Collin til Andersen, 18. december 1832 [Edvard Collin a Andersen, 18 de diciembre de 1832]”, en *H. C. Andersens Brevveksling med Edvard og Henriette Collin*, vol. 1, p. 203.

de forma progresiva, siete piezas breves y dieciséis obras más extensas. La comedia *El hombre invisible de Sprogø* [*Den Usynlige paa Sprogø*], estrenada en el Teatro Real el 4 de octubre de 1839, fue aclamada vivamente. La trama se desarrolla en Sprogø, donde unos compañeros de viaje quedan atrapados por el hielo en su camino de Copenhague a Løgstør. Al igual que en su primer vodevil, *Amor en la torre de san Nicolás*, la peripecia se da con un padre (el agente Blomme) que no quiere permitirle a su hija (Ingeborg) unirse con su favorito (Andreas Meier). Un tal Theodor Granner pone en marcha una elaborada intriga que involucra a todos en la isla y cuyo objetivo es hacerle creer al renuente e ingenuo agente Blomme que es capaz de andar de forma invisible. Sin embargo, cuando Blomme quiere volver a hacerse visible —pues en su calidad de fantasma permanecería atrapado por siempre en Sprogø—, Theodor establece como condición que le dé su aprobación a la joven pareja, lo cual hace. La pieza, que no pretende ser ni más ni menos que un juego alegre, explota la invisibilidad visible de Blomme, un tema que H. C. Andersen ya había abordado, aunque desde otro ángulo, en “El traje nuevo del emperador [Keiserens nye Klæder]”. El truco de su primer vodevil vuelve a aparecer. Theodor concluye la obra dirigiéndose al público: “¡Una crítica severa destruiría / nuestra pequeña broma, nuestra bagatela!”.<sup>31</sup> Por fortuna, el público tomó a bien las bromas y los números musicales.

Esto se convirtió en el primer paso de una apuesta de mayor alcance. El año siguiente, Andersen escribió cinco piezas dramáticas. El 3 de febrero de 1840, se estrenó en el Teatro Real con gran éxito *El mulato* [*Mulatten*]. Fue seguido, el 11 de marzo, por un vodevil en monólogo escrito para Phister,<sup>32</sup> *Las historias de amor de Mikkel en París* [*Mikkels Kjærlighedshistorier i Paris*], y redondeó la temporada de primavera con *Una comedia al aire libre* [*En Comedie i det Grønne*], una adaptación bien lograda de la traducción de N. T. Bruun de 1809 (realizada a partir de la traducción de *La fête de champagne, ou L'intendant comédien malgré lui*). La comedia, en la que aparece un ataque en contra del estilo literario de Kierkegaard —retorcido y ampuloso, según Andersen—, se representó en la temporada de verano, el 13 de mayo, en el Teatro Real. En la temporada de otoño aparecieron dos obras más. El 7 de noviembre, un pequeño drama de situación titulado *La*

<sup>31</sup> H. C. Andersen, “Den Usynlige paa Sprogø”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 11, p. 273.

<sup>32</sup> Ludvig Phister (1807-1896), actor danés.



*cantante* [*Sangerinden*], y, el 18 de diciembre, *La morisca* [*Maurerpigen*], que, a diferencia de las demás, tuvo un recibimiento frío entre el público, aunque, de forma irónica, tuvo reseñas bastante buenas. La apuesta abarcaba desde el gran drama hasta el monólogo divertido, desde lo cómico hasta lo trágico.

*El mulato. Drama original romántico en cinco actos*, el título completo, se convirtió en uno de los éxitos teatrales más grandes de H. C. Andersen. El drama se basa en la novela “Les épaves” de la escritora francesa Fanny Reybaud,<sup>33</sup> publicada bajo el seudónimo H. Arnaud en la *Revue de Paris* en febrero de 1838. H. C. Andersen, que de inmediato quedó prendado del tema, había trabajado de forma intensa en su dramatización en el periodo entre abril de 1838 y marzo de 1839. En lo fundamental, el drama sigue el argumento de la novela, la cual se desarrolla en Martinica, en las Antillas francesas, alrededor de 1720, aunque se omiten las fechas exactas que sí aparecen en la novela. A grandes rasgos, la historia cuenta cómo Eleonor, la joven esposa del brutal terrateniente y esclavista La Rebelliere, y su pupila Cecilia, son acogidas durante una tempestad por el amable e ilustrado mulato Horacio, quien ha recibido en herencia una gran propiedad después de haber sido educado por muchos años en Francia. Cuando La Rebelliere se entera de la pasión de su esposa por Horacio, quien no sospecha nada y que, mientras tanto, se ha enamorado de Cecilia y esta de él, lo apresa para a continuación ponerlo en venta en el mercado de esclavos. Se revela que Horacio ha nacido en su propiedad. Y cuando La Rebelliere se remite a la ley según la cual un hombre blanco posee derecho de vida y muerte sobre un hombre de color que lo ha ultrajado, Cecilia explica que desea casarse con Horacio y, de este modo, apela la acusación de su antiguo tutor señalando otro parágrafo de la ley que libera al hombre de color que es tomado en matrimonio por una mujer blanca.

La novela pone énfasis en el elemento psicológico: la crueldad brutal del cobarde La Rebelliere; la magnanimidad de Horacio, que aborrece el déspota; el odio de una hastiada Eleonor a su marido y su amor apasionado por el mulato; y la aversión ingenua de Cecilia por la esclavitud, su humanitarismo y su amor maduro. H. C. Andersen añade otro elemento que no se encuentra en la novela. Dicho elemento aparece en la dedicatoria a Christian VIII en la versión impresa:

---

<sup>33</sup> Henriette Étiennette Fanny Reybaud (1802-1870), mejor conocida como Madame Reybaud, novelista francesa.

Con clemencia escuchaste nuestra canción,  
 En ella resuenan con vigor las luchas y triunfos del espíritu;  
 Homenajeas al espíritu como algo surgido de Dios,  
 ¡Y es por ello, rey mío, que a *ti* te entrego esta canción!<sup>34</sup>

El rey representa una forma de manifestación del poder distinta a aquella que se sirve de la violencia física. Es en virtud de esta dimensión espiritual que el drama se eleva por encima de esa esfera pasional que a H. C. Ørsted le había parecido tan repelente en *Inés y el tritón*. De este modo, *El mulato* abordaba esa nobleza del espíritu de la que Andersen hablaba cada vez más en su producción literaria; el primer gran ejemplo de esto era su novela *O. T.* Frente a la nobleza que reside en propiedades y títulos heredados, Andersen apuesta por el ennoblecimiento que entraña una actitud humanitaria: la consideración por los demás antes que por los propios intereses, lo cual era un ideal de la burguesía (cristiana). La nobleza de corazón la encontramos —lo mismo que en el mundo de la realeza danesa, donde espíritu y nobleza eran la misma cosa— en la condesa Cecilia, que va más allá del orgullo propio de su condición y se sacrifica en virtud de su amor sublime —no un entusiasmo de carácter sexual— por Horacio, que con su naturaleza pura y magnánima manifiesta esa misma nobleza espiritual. Horacio lo formula de la siguiente manera: “Solo nosotros escribir podemos nuestro certificado de nobleza / Sellándolo con nuestro corazón y espíritu. / Detrás del vestido miserable palpita a menudo un corazón de rey, / El amo, en cambio, no alberga sino pensamientos de esclavo”.<sup>35</sup> Hacia el final de la pieza, Cecilia complementa estas palabras con el siguiente juicio sobre Horacio: “¡Sí, él se ha ennoblecido, ha sido ennoblecido por Dios!”<sup>36</sup>

Así, este drama traslada el enfoque del conflicto del elemento psicológico y el desafío abierto a la esclavitud que aparece en la novela, a uno de los temas fundamentales de la obra de Andersen: la figura del excluido, el despreciado, el repudiado. H. C. Andersen añade escenas de su propia confección para ilustrar parte del proceso de espiritualización que eleva al hombre segregado por encima de aquellos que tienen poder para desdeñarlo. En especial hay dos que son dignas de mención. En la primera se revela la naturaleza de Horacio, la cual es afín a la del artista:

<sup>34</sup> H. C. Andersen, “Mulatten”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 11, p. 277.

<sup>35</sup> Andersen, “Mulatten”, p. 330.

<sup>36</sup> Andersen, “Mulatten”, p. 366.



No, yo no veo tan solo a la hermosa oruga,  
 Yo busco el espíritu en cada fragancia y en cada color;  
 Para mí no constituye triunfo alguno  
 El mirar el movimiento de las manecillas,  
 No, el mecanismo en las partes del reloj  
 Yo deseo conocer a fin de comprender el conjunto.<sup>37</sup>

Lo mismo que el artista verdadero —y que el científico al estilo de Ørsted—, su fascinación por la naturaleza no permanece en la superficie sensible:

Un día de trabajo pasa diariamente frente a nuestros ojos,  
 Ante la mirada de miles flota una imagen de espuma,  
 Mas la poesía, la perla que ahí reside,  
 Solo el poeta cual intrépido buzo puede extraer.<sup>38</sup>

El diálogo entabla una polémica en contra tanto de la poesía cotidiana demasiado insulsa como de aquella que era demasiado etérea y alejada del mundo. Para Cecilia, por su parte, la compañía de este joven instruido e intelectual se convierte en una revelación de la profundidad del mundo. Se trata, pues, de una comprensión que solo puede procurar la poesía verdadera. De ahí nace el amor de Cecilia por Horacio. “Ha tocado él mis oídos y mis ojos, / y con cada día que pasa el mundo se torna un lugar prodigioso”,<sup>39</sup> explica en la importante segunda escena. Esta se desarrolla alrededor de la imagen de un gran árbol que extiende sus ramas hacia el cielo y siembra sus raíces en lo profundo de la tierra, una imagen que, por lo demás, resulta muy parecida a aquella que H. C. Andersen había empleado en *O. T.* para describir la esencia verdadera de la poesía. También semejante es lo que dice Cecilia sobre el influjo de Horacio:

Igual que un jeroglífico o que una pintura del alma  
 Es el imponente y bello árbol que él representa;  
 Algunas ramas se elevan a lo alto,  
 Estas beben de la luz y el viento, a fin de que las flores crezcan,  
 Otras de nuestra mirada se ocultan,  
 Pero es justo en ellas donde reside la savia más fuerte,  
 Las largas raíces se distribuyen de forma notable  
 Y escondidas se entrelazan en la totalidad del mundo.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Andersen, “Mulatten”, p. 291.

<sup>38</sup> Andersen, “Mulatten”, p. 295.

<sup>39</sup> Andersen, “Mulatten”, p. 321.

<sup>40</sup> Ibid.

En esta estrofa, H. C. Andersen ofrece una interpretación ennoblecedora de la realidad en la que se contiene un fin común para el arte de la época y la manera de hacer poesía. En la imagen del árbol, se invierte el sentido del crecimiento biológico. El árbol no toma su alimento de abajo, sino de arriba. Sus ramas absorben la luz y el viento y, de este modo, transmiten lo celeste a lo terreno, elementos que se enlazan en un todo en las raíces finamente distribuidas.

El hecho de que sea Cecilia la que propone esta “poética” es una consecuencia de su carácter. A diferencia de Eleonor, lo esencial del amor de Cecilia, como se ha dicho, no consiste en un entusiasmo físico, sino espiritual. La obra, claro está, no es solo bondad. A manera de introducción para esta dimensión espiritual de la pieza, Andersen se permitió al mismo tiempo —lo cual claramente era del gusto del público— representar el elemento demoníaco en el esclavista y en Paleme, el esclavo sin amo, todo esto sin arriesgarse a recibir represalias. Sobre todo, hizo posible que el público se sumergiera en pasiones impetuosas, aunque revestidas de tabúes. Tanto en el esclavista como en el esclavo sin amo se mezclan la feroz violencia física con la sexualidad desenfrenada. Estas características se acentúan cuando se las compara con el comportamiento de Horacio y Cecilia, pero también frente a la criolla apasionada, Eleonor, quien es por mucho la figura más interesante tanto en la novela como en el drama y que, al final de la pieza, se resigna y, así, se libera de su obsesión erótica por Horacio, limpia de todos sus prejuicios en contra de la gente de color. Inmediatamente después de su encuentro con Horacio, ella piensa que él es mitad animal, puesto que su madre era negra. A esto replica Cecilia, en consonancia con la idea fundamental del drama, que lo propiamente humano no reside en el color externo de la piel, sino en lo interior, en lo espiritual:

En el fango del cenagal alumbra la cálida luz solar  
Y florece, blanco y puro, el lirio.  
Los componentes mejores los absorbe con las hojas,  
Obtiene su fragancia y color con el baño de luz.<sup>41</sup>

La metáfora del pantano se parece de forma notable a la descripción que H. C. Andersen hace de sí mismo como una criatura de las profundidades en una carta a Henriette Wulff del 16 de febrero de 1833. En esta carta, Andersen esperaba lleno de inquietud e incertidumbre que el rey le concediera el dinero para su gran viaje: “Es menester que la planta del pantano crezca un

<sup>41</sup> Andersen, “Mulatten”, p. 309.

poquito más, templada por los hielos y las tormentas; entonces el sol de la poesía ennoblecerá su savia”.<sup>42</sup>

La planta de pantano que es ennoblecida por el sol era una imagen de algo que, si bien de acuerdo con los estándares usuales resulta impuro e inferior, contiene dentro de sí un potencial que, cuando se manifiesta, rompe literalmente con el valor superficial de las normas.

## VIII

Si bien *El mulato* tuvo una recepción entusiasta, su éxito no careció, sin embargo, de algunas discordancias. H. C. Andersen había olvidado señalar que la trama la había tomado prestada y se atrevió a afirmar que la pieza era original, sin duda porque estaba convencido de que esta obra era una creación suya en el mismo sentido que *Aladdin* era la obra de Oehlenschläger.

En el autocompasivo prólogo que aparece en la edición impresa de *La morisca*, Andersen se protege en contra de una crítica estrecha de miras, pero también comete el error táctico de contrariar a los reseñadores señalando que a través de toda su carrera se ha visto obligado a luchar en contra de un público reacio, situación que solo ha comenzado a cambiar con *El mulato*. De acuerdo con su propia interpretación, la rencorosa reseña anónima de *Fædrelandet*, al exagerar el asunto de la no referencia a Reybaud, lo había devuelto al punto de partida:

En esta situación decidí responder como lo he hecho, escribiendo una obra nueva con el mismo tema recién descubierto, y prestando atención a nuestro teatro y sus virtudes (...)

Ofrezco esta obra al público. Si se la lee no producirá el mismo efecto que *El mulato*; tiene menos episodios líricos. La pieza en su totalidad está diseñada para la escena, para su representación, y solo en este sentido debe ser juzgada. Hasta qué punto he corrido con fortuna es algo que el tiempo determinará.<sup>43</sup>

El tiempo, en efecto, decidió la cuestión. O mejor dicho: el público. El veredicto fue que Andersen no había corrido con fortuna. Semejante juicio

---

<sup>42</sup> “Andersen til Wulff, 16. feb. 1833 [Andersen a Wulff, 16 de febrero de 1833]”, en *H. C. Andersen og Henriette Wulff, en Brevveksling* [H. C. Andersen y Henriette Wulff, un intercambio epistolar], vols. 1-3, Odense: Flensted Forlag, 1959, vol. 1, p. 90.

<sup>43</sup> H. C. Andersen, “Maurerpigen”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 11, p. 417.

no era poco razonable. Como drama, *La morisca* adolece de una trama demasiado austera y sus personajes son superficiales. Por otro lado, el veredicto tampoco había sido completamente justo. La obra no es tan mala y, si se considera la producción literaria de Andersen desde una perspectiva histórica, la pieza no carece de importancia, pues en ella se vuelve a tocar el tema del desprotegido que tiene raíces en dos mundos diferentes. Mientras que Inés estaba dividida entre la tierra y el mar, y Horacio entre el espíritu libre francés y la esclavitud colonial, la protagonista de *La morisca*, la pobre huérfana Rafaela, ha sido educada como cristiana y se percibe a sí misma como cristiana. No obstante, como se revela más adelante, es hija del mismísimo rey de los moros. En el comienzo de la historia, ella se destaca por su valentía en la lucha contra los moros. El joven rey de Córdoba, a cuyo lado ella ha luchado, la llama y le pide su mano, a pesar de que su padre había decidido, en su lecho de muerte, que su hijo debía casarse con la hija del rey de Francia para así asegurar la existencia del reino. Desde la perspectiva del joven rey, ella es la hija del pueblo y, al casarse con ella, se casa con España misma. El rey se aferra a esta idea incluso cuando se descubre que Rafaela es la hija del rey de los moros, quien vuelve a intentar tomar Córdoba, aunque fracasa gracias a la firmeza de Rafaela. Cuando después de la batalla el rey repite su deseo de convertir a Rafaela en su reina, ella responde aparentemente que sí:

¡Prometo,  
En este mismo instante,  
Entregarme a mi nación!  
¡Sí, entregarme!<sup>44</sup>

Estas palabras ocultan un significado distinto al que cree el rey, pues Rafaela no piensa en su enlace con él. En realidad, hace que la hija del rey de Francia se ponga su vestido y velo para que el rey, sin saberlo, se case con la mujer que podrá preservar su reino. En cuanto termina la boda, Rafaela se arroja a un profundo pozo para así salvar a su patria cristiana y al rey, a quien ama. De esta manera, Rafaela encarna la idea de Andersen de lo que es la nobleza de espíritu y de la identidad genuina que no se constituye a partir del nacimiento o del origen social o biológico, sino por medio del carácter humano propio de la persona. Ella sacrifica su vida por lo que ama y de forma consciente sale de la esfera del amor erótico y pasa al ámbito amor desinteresado. Sin embargo, esto último no debe interpretarse como

<sup>44</sup> Andersen, “Maurerpigen”, p. 500.

el triunfo del amor cristiano sobre la crueldad morisca y pagana, pues el egoísmo del que se habla en *La morisca* no tiene que ver con el linaje o la cultura. El representante principal del egoísmo es el hidalgo Zavala. Rafaela ha aceptado su propuesta de matrimonio y se ha convertido en su esposa a fin de evadir la proposición del rey, ya que considera que ella, al provenir de lo más bajo de la sociedad, no es digna de un rey. Zavala, en cambio, representa al hombre orientado a la satisfacción inmediata, interesado solo en su deleite y beneficio: “Es preciso aprovechar la belleza del momento (...) Dichoso aquel / que echa mano a la riqueza que el instante le obsequia”. Una vez que ha conquistado a Rafaela, pierde el interés por ella y, más adelante, traiciona a su rey y concierta una alianza con el rey de los moros, lo cual termina costándole la vida. Su antítesis no es solo Rafaela, sino también la media hermana de esta, Niama, la hija del rey de los moros, quien entiende el instante como un elemento más en “el tedio de la eternidad”.

¡Aquello que es grande y hermoso no puede jamás morir!  
 Eso que cada espíritu cultivado produce aquí,  
 Permanece como un punto luminoso y brilla como una estrella  
 A través de los tiempos. Y nuevas estrellas nacen  
 Tan magníficas que muchas de las que hoy divisamos  
 Habrán de palidecer, pero todas se funden  
 Para gloria de nuestra tierra: la gloria de la ilustración.<sup>45</sup>

Este reconocimiento de lo ilimitado es causa también de que Niama se oponga amigablemente al odio apasionado de Rafaela en contra de los moros, señalándole que las diferencias religiosas son algo superficial:

¿No crees acaso que una divinidad poderosa  
 Nos ha creado y nos ama  
 Más de lo que nosotros podemos amar?  
 ¿No crees acaso que lo verdadero,  
 Lo bueno y lo bello  
 Se han convertido aquí en el mundo en el trítono  
 Que expresa la vida de la vida?<sup>46</sup>

Y a pesar de que Rafaela desdeña las palabras de Niama, “El mundo entero / Es nuestra gran patria”,<sup>47</sup> calificándolas como un discurso propio de un nómada, al final es Niama la que tiene la razón. Pues la patria por la que

<sup>45</sup> Andersen, “Maurerpigen”, p. 454.

<sup>46</sup> Andersen, “Maurerpigen”, p. 451.

<sup>47</sup> Andersen, “Maurerpigen”, p. 452.

Rafaela se sacrifica al final no es su país natal, sino un conjunto inmaterial de ideas más elevado que no puede determinarse por consideraciones o intereses de carácter personal.

De esta manera, la obra expone un proceso de transformación que arranca a Rafaela de su odio a los moros —el cual ha sido inculcado en ella por su madre (quien ha sido violada) — y la conduce hacia esa perla oculta que la perspicaz Niama ha descubierto en la mirada de su media hermana: la capacidad para sacrificarse por algo que es más grande que uno mismo.

## IX

Los años inmediatamente posteriores a los grandes éxitos de 1840 fueron menos febriles en el frente dramático. Una buena parte de ese tiempo fue ocupada por el viaje a Oriente entre octubre de 1840 y julio de 1841, y más tarde por la redacción de su descripción de viaje, *El bazar de un poeta* [*En Digters Bazar*], publicado en marzo de 1842. El 19 de diciembre de 1841, en cambio, se representó con gran éxito su popurrí operístico, *Paseo a través de la galería de la ópera, una exposición declamatoria de una serie de escenas de obras antiguas y nuevas de compositores hechas para la escena danesa* [*Vandring gennem Opera-Galleriet, declamatorisk Ramme for en Scene-Række, af ældre og nyere Componisters Arbejder paa den danske Scene*].

En julio de 1842, el vodevil *El pájaro en el peral* [*Fuglen i Pæretæet*] —con Johanne Luise Heiberg en el papel protagónico— tuvo una buena acogida. Como obra poética, en cambio, fue criticada por el marido de la actriz,<sup>48</sup> quien consideraba que las bromas eran superfluas.

La pieza está basada en la trama de la novela corta de Rosa Maria Assing,<sup>49</sup> “Herr Thomas Brown und seine Nachbarn”, pero trasladada la acción de Londres a un contexto danés. El pedante y un poco testarudo canciller Arents está reñido con su jovial y sencillo vecino, el capitán Petersen. El meollo del conflicto es un peral en el jardín del capitán que alcanza a traspasar las tierras del canciller. Pero en el árbol vive el pájaro del amor, o dicho de otro modo, en el árbol, ahí donde se borran los límites entre las dos propiedades, se encuentran los dos jóvenes amantes: la hermosa hija del canciller y el audaz hijo del capitán. Al final de la historia, el capitán convence a su vecino de que acepte que los dos jóvenes se casen y se hagan cargo de la casa del capitán, y que la valla que hasta ese momento

<sup>48</sup> Es decir, Johan Ludvig Heiberg.

<sup>49</sup> Rosa Maria Assing (1783-1840), poeta alemana.

había dividido las propiedades sea derribada, de manera que el peral pueda convertirse una vez más en un símbolo de amor y reconciliación más allá de rencillas mezquinas.

A decir verdad, la trama ligera y sin pretensiones no era del todo superflua. Al abordar de forma jocosa el tema de la presunción y la mezquindad, el vodevil armoniza completamente con la postura cosmopolita que se observa tanto en *El mulato* como en *La morisca*, así como en numerosos cuentos de hadas que H. C. Andersen escribió en los años cuarenta. Sin embargo, esto no supo apreciarlo Heiberg. Ni supo callar al respecto.

El año siguiente *Inés y el tritón*, pieza que H. C. Andersen había adaptado para la escena, tuvo un nuevo fracaso. De este modo, se volvió a abrir una vieja y profunda herida. No obstante, como muchas otras veces antes, el tenaz poeta se repuso de la derrota. En esta ocasión, lo logró con una de sus obras escénicas más originales, *El sueño del rey* [*Kongen drømmer*], pieza que alcanzó catorce representaciones en el periodo entre 1844 y 1857.

Aquí se pone en juego en tiempo real la dialéctica entre el pasado y el presente con la que había experimentado en *Despedidas y encuentros*. En cinco cambios de escena se alternan en tiempo y lugar los momentos decisivos en la vida de Cristian II. La obra comienza con el rey anciano que duerme en su encierro en el castillo de Sønderborg, y con su viejo y leal siervo, Benth, quien relata la vida del rey. Entonces la niebla cubre la escena y cuando vuelve a clarear nos encontramos en Bergen, donde el joven príncipe se enamora de la hermosa, intrépida y agresiva Dyveke. Una vez más la escena se oscurece y volvemos a la prisión, donde Cristian confiesa estar soñando un sueño de juventud. Otra vez se duerme y Benth continúa relatando la historia hasta el envenenamiento de Dyveke en Copenhague. La escena cambia nuevamente y presenciamos el sueño-recuerdo del asesinato orquestado por el noble Peder Oxe, después de lo cual regresamos a la prisión en Sønderborg, donde Benth habla sobre la transformación del carácter de Cristian después de la pérdida de su amada:

Fue entonces que tu buen ánimo desapareció;  
 ¡La habían asesinado, a Dyveke!  
 Y feroz y sombrío se tornó tu semblante (...)  
 Apresaste con vigor al noble,  
 Lo mismo que el noble apresa al pobre; quebraste las alas  
 Del cuervo altivo; (...)  
 ¡Tu corazón abriste al humilde! ¡Eras sabio y valiente!  
 Tu corazón y tu cabeza guiaban la pluma



Cuando redactabas leyes, pero fue tu ángel maligno  
 Quien movía el brazo cuando alzaste la espada.<sup>50</sup>

De esta forma se enlazan en la obra dos temas principales: la historia de amor y la historia política. Para Andersen, Cristian II es el rey del pueblo que se enfrenta al explotador y enemigo de la gente: la nobleza. No obstante, aunque es claro que en la pieza se toma partido por el rey en contra de la nobleza, también se censura su comportamiento sanguinario, algo que, en la interpretación de Andersen, puede observarse en la mezcla confusa entre la pena y la herida personal del rey por el envenenamiento de la amada, y su original postura favorable frente al pueblo, en la cual se supone que el rey se encuentra por encima de cualquier interés particular, a diferencia de la nobleza, que se deja conducir por el egoísmo.

Al final de la obra, en el encuentro con Cristian III, el rey vuelve en sí. Frente al lecho de muerte de Benth, se reencuentra con su antiguo yo y, dirigiéndose al nuevo rey, exclama: “¡Rey! ¡Mira! / ¡Un hombre del pueblo! ¡Sé bueno con el pueblo! / ¡Es la fuerza y el corazón del país!”<sup>51</sup>

A partir de este punto, la obra profundiza, al igual que el rey de Córdoba, en el reconocimiento del pueblo como fundamento del poder real.

## X

En *Inés y el tritón*, H. C. Andersen había descrito el desgarrador anhelo de un ser humano por un sitio o una existencia diferente a la que le ha sido otorgada. Este tema lo retoma en su cuento de hadas “Los zapatos de la suerte” de 1838, en el que dicho anhelo se manifiesta a través de distintos personajes humorísticamente ilustrados. Ambas obras expresan una dura verdad: el mejor de todos los mundos es aquel en el que uno se encuentra. En *La flor de la felicidad* [*Lykkens Blomst*] —representada en febrero de 1845 y recibida favorablemente por el público, aunque no tanto por los reseñadores—, H. C. Andersen aborda una vez más el tema de que la felicidad se encuentra en un lugar distinto a ese en el que uno está. Sin duda, esta insistencia se debía a que él mismo era incapaz de atenerse a su propia moraleja de evitar esa clase de añoranzas. Sin embargo, mientras que en las primeras obras el anhelo se origina en el interior de los personajes,

<sup>50</sup> H. C. Andersen, “Kongen drømmer”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 12, p. 35.

<sup>51</sup> Andersen, “Kongen drømmer”, p. 42.



aquí proviene del exterior, lo que le proporciona al conflicto un carácter notoriamente artificial. En esta obra hay más magia que psicología.

El guardabosque Henrik vive consciente de su gran dicha y no desea más vida que la que ya tiene con su Johanne y su pequeño hijo de un año en Jægersborg Dyrehave. Pero un gnomo bromista está convencido de que existe una felicidad superior para Henrik y, con la ayuda de dos perlas mágicas —y a pesar de las objeciones de Kirsten Piil—, lo transforma en dos figuras históricas, primero en el poeta Johannes Ewald<sup>52</sup> y luego en el príncipe Buris<sup>53</sup>:

Lo mismo que un actor ya no es él mismo,  
Sino solo *aquel* que representa,  
Así también él, por medio de un poderoso bautismo,  
Cambiará lugares con ese al que estima el más dichoso.<sup>54</sup>

La lección que Henrik aprende gracias a esta pérdida de sí mismo no es nueva: la felicidad reside en la vida que ya tiene, algo que él ya sabía. Lo anterior armoniza perfectamente con la brevísima noción central de la pieza, la cual es expresada desde un principio por Kirsten Piil en oposición al entrometido gnomo: “Cualquier dicha consiste en creer en ella”.<sup>55</sup> Enseguida explica con más detalle este sencillo mensaje, el cual es repetido por Henrik al final de la obra:

La felicidad no reside en la riqueza,  
(...)  
No reside tampoco en el rango, en un nacimiento ilustre,  
O en la fama inmortal adquirida a través de mil luchas.  
La verde hoja de laurel no hace sino ocultar un veneno.

<sup>52</sup> Johannes Ewald (1743-1781), poeta danés, conocido por llevar una vida tormentosa aquejada por la depresión y el alcoholismo.

<sup>53</sup> La reina Sofía, esposa del rey Valdemar I (1131-1182) de Dinamarca, le propuso a su marido lo siguiente: la hermana del monarca, la llamada “pequeña Kirsten”, se casaría con el hermano de la reina, el príncipe Buris. El rey, sin embargo, rechaza la propuesta, señalando el bajo origen de Buris. La reina, ofendida, trama su venganza y, estando Valdemar ausente, convence a Buris de que seduzca a Kirsten. Los jóvenes se enamoran y Kirsten queda encinta. Cuando el rey se percata de lo que ha ocurrido, se enfurece y mata a Kirsten; a Buris, en cambio, lo mutila, para encerrarlo después en un calabozo cercano a la tumba de la pequeña Kirsten.

<sup>54</sup> H. C. Andersen, “Lykkens Blomst”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 12, p. 63.

<sup>55</sup> Andersen, “Lykkens Blomst”, p. 61.

No, la dicha consiste en comprenderse mutuamente,  
 En gozar con las pequeñas cosas, en amarse con lealtad,  
 Y en verte a ti mismo renacer en tu hijito.<sup>56</sup>

De este modo, la enseñanza de la obra no se deduce, sino que se confirma de modo radical a partir de las dos visitas interiores que Henrik hace a las figuras históricas. Debido a esto, su propia historia parece convertirse en un mero pretexto para lo fundamental: la profundización de dos situaciones interesantes. Lo que el espectador aprende en la obra es el carácter de estas situaciones, no la esencia de la felicidad.

La imagen de Ewald como el poeta jovial y brillante queda destruida con la descripción pormenorizada de un artista que yace en Rungsted enfermo, solo, incapacitado y humillado por un mundo que no lo comprende. Ahí compone con entusiasmo su oda “Las delicias de Rungsted”, inspirado por la joven y compasiva Arenze (Andersen escribe así su nombre). El don poético se enciende una vez más en Ewald, quien al mismo tiempo es completamente consciente de que se trata de una última y breve llamarada, pues su vida ya la ha desperdiciado. La historia de amor no se repite con la nueva Arendse. En cambio, las posibilidades jamás realizadas en la primera historia de Arendse comienzan a manifestarse en el ambiente alrededor suyo. Un campesino pobre se acerca con su esposa y su pequeño hijo, un reflejo de la realidad soñada de Henrik. Con esta visión, en la que un ilusorio prestigio de artista cede el paso a una dicha genuina y sencilla, aunque inasequible para él, Ewald se hunde en la desesperación y Henrik se separa de él. Henrik despierta, pero de inmediato queda expuesto a la segunda perla mágica.

Provocado por el gnomo, Henrik pide que lo sitúen en una época más caballeresca que la de Ewald, y es enviado al momento histórico en el que el cruel y despótico rey Valdemar decide ponerle un alto al amor entre el príncipe Buris y la pequeña Kirsten. Mientras que el episodio de Ewald se centra en los pensamientos enfermizos del poeta, aquí el énfasis no recae en los protagonistas, pues a pesar de que la idea es que Henrik experimente la tragedia amorosa del príncipe Buris, este solo aparece en el comienzo y al final. La mayor parte del drama se observa desde fuera. De esta manera, H. C. Andersen dibuja una imagen pintoresca del momento histórico vista desde la perspectiva crítica (frente al poder real) del hombre sencillo, pero abandona el punto principal, la idea de una compenetración, con lo cual se

---

<sup>56</sup> Andersen, “Lykkens Blomst”, p. 64.

pierde el último remanente de credibilidad escénica y psicológica.

Mucho mejor lograda fue la comedia *La nueva habitación de la parturienta* [*Den nye Barselstue*], estrenada en el Teatro Real un mes después. El público estaba entusiasmado y, por una vez, la crítica fue favorable. Se trata de una crítica aguda en contra del arte superficial, del esnobismo de los artistas y de su inclinación a la adulación recíproca. Andersen presenta, por ejemplo, la descripción entusiasta que un compositor hace de su nueva obra *El diluvio*:

¡Se trata de una gran pintura hecha con notas musicales! ¡Su importancia es inmensa! Empieza con música para bailar y con lo que yo llamo un “alarido obsceno”, el cual insinúa la corrupción de los tiempos. Entonces viene la lluvia. Los ríos se desbordan, el mar se agita. Enseguida escuchamos la plegaria de la familia de Noé y los animales entran al arca. Todo ocurre de acuerdo con la naturaleza: el león ruge y el cordero bala.<sup>57</sup>

Los críticos admitieron que la pieza era graciosa, aunque también pensaron lo mismo de la reseña aparecida en *Flyveposten*, en la cual se hacía mofa de la estrechez de miras del poeta en su trato de la crítica literaria y artística. H. C. Andersen reniega de “el elemento productivo, ennoblecedor y benéfico que, en términos generales, es parte del quehacer de los ‘diarios’ y que en buena medida tiene en consideración incluso lo producido en estas humildes páginas”.<sup>58</sup>

Con independencia de lo que pueda pensarse de la postura del reseñador, lo cierto es que había dado en el clavo con Andersen, pues debajo de su apariencia inofensiva, *La nueva habitación* ofrecía una imagen mordaz, incluso destructiva, de la pomposa vida cultural en Copenhague y de sus leyes de carácter mafioso. Todo esto desde la perspectiva llena de prejuicios del sufrido poeta Andersen. La obra, que presenta una serie retratos caricaturescos, se enfoca en la figura del poeta Jespersen. Este ha dado a luz por vez primera una pieza de cierta notoriedad artística, el drama *Amor*, y ahora la gente lo visita para felicitarlo por el parto dichoso. Pero en realidad él no es el progenitor de la obra maestra. El autor es su viejo amigo y hombre de mundo, el doctor Wendel, quien recién ha vuelto a casa después de pasar quince años en Sudamérica. El doctor, a quien todo mundo creía muerto, había dejado su país decepcionado tras su rechazo por parte de la

<sup>57</sup> H. C. Andersen, “Den nye Barselstue”, en *H. C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 12, p. 153.

<sup>58</sup> *Kjøbenhavns flyvende Post*, no. 72, 28 de marzo de 1845.

hermana de Jespersen, la sobria y aguda Christine, y su obra habla sobre su amor por ella. Solo ellos dos se sustraen a la sátira. Ahora quiere intentar conquistarla una vez más y promete no revelar las circunstancias detrás. De esta manera, la pieza concluye con un feliz auto-engaño y una picante ironía. No hay que creer en las ilusiones de la gente cultivada:

FRU JESPERSEN

¡Dios mío, qué cosas debes sentir! ¡Qué felicidad la de ser un poeta como tú!

JESPERSEN

¡Vaya que sí!<sup>59</sup>

## XI

Después de una serie de éxitos relativos en la primera mitad de los años cuarenta, H. C. Andersen tropezó con dificultades. En primer lugar, la ópera *La náyade* [*Nøkken*], la cual había entregado al Teatro Real en marzo de 1845, no fue representada a tiempo, y cuando esto finalmente ocurrió, la recepción no fue buena. La floja historia de amor de la pieza se desarrolla en Suecia y plantea una situación insólita. El personaje enigmático que, según se insinúa, es la náyade, en realidad no es un hada, sino la joven reina Cristina, quien intenta unir a dos jóvenes amantes. En segundo lugar, Andersen se enfrentó al segundo gran fracaso de su carrera con la comedia *El señor Rasmussen* [*Hr. Rasmussen*], estrenada el 19 de marzo de 1846 y representada en una sola ocasión. La trama es divertida y, por su forma satírica, se asemeja a *La nueva habitación de la parturienta* con sus personajes cómicos, todos ellos con un punto en común: un ridículo amor propio. La obra hace gala de lo mejor de H. C. Andersen como dramaturgo: pequeñas escenas de un humor mordaz en las que los personajes revelan sus caracteres a través de sus parlamentos, una característica también presente en sus novelas y en algunos de sus cuentos de hadas. *El señor Rasmussen* es un *collage* humorístico, en ocasiones casi anárquico, de observaciones ingeniosas y satíricas. Es también un ataque en contra de los críticos y de las polémicas políticas de la época. Pero como en muchas otras ocasiones, Andersen no pudo mantener el paso. En la última parte de la obra, se enfrasca en una compleja búsqueda del verdadero origen del personaje que le da su nombre a la pieza.

---

<sup>59</sup> Andersen, “Den nye Barselstue”, p. 157.

La obra se desarrolla en una hacienda en Fionia. En realidad no hay un protagonista. El drama obtiene su nombre del bonachón y desafortunado ex bailarín, el señor Rasmussen, quien está platónicamente enamorado de un seminarista. Rasmussen lee con entusiasmo la afectada carta del seminarista frente a su viejo conocido de Copenhague, el pintor Kryger, quien recientemente ha recibido un pago de 200 táleros por su pintura de una muchacha que se asoma por la ventana de un carpintero, a través de los ataúdes infantiles en exhibición, mientras juguetea con unas rosas. En la carta, Rasmussen recibe por fin el reconocimiento que nunca había tenido como bailarín, mientras que, por su parte, el seminarista obtiene la ocasión de lucirse con su recién adquirida erudición y habilidad lingüística. El estilo del discurso no le envidia nada a Holberg:

RASMUSSEN (*lee*)

“¡Si las bellas artes fueran mi oficio en lugar de lo preciso y provechoso, entonces le aseguraría a usted con un lenguaje más esmerado —aunque no más genuino— y con palabras mejor elegidas —aunque jamás mejor intencionadas— que usted es, en cuanto hombre y bello espíritu, lo más notable y afortunado con lo que me he cruzado en mis andanzas! Le juro y confieso que las horas que he pasado hablando y discutiendo con usted hacen parte ya de los momentos más imborrables de mi vida”, etcétera. ¿Has escuchado algo semejante?

KRYGER

¡Ya me imagino qué clase de seminarista es ese! ¡Felicitaciones!

Este mismo Kryger es, junto con la señorita Grethe, el único personaje pasablemente razonable de la obra (aunque ninguno de los dos lo es por completo). Al final terminan juntos. Alrededor de esta historia de amor —la cual culmina con la institución familiar y representa, de este modo, el ideal de la norma—, Andersen expone muchas otras formas de amor. Está la condesa, cuyo amor maternal es tan ciego e ilimitado que su grosero hijo de doce años, Napoleón, logra salirse con la suya incluso con las más graves travesuras (el título original de la obra era *Napoleón segundo*).

También está, por ejemplo, la solterona y alcahueta Jakobine, que le pone ropa a la estatua de Venus porque el obispo viene a almorzar. O la otra solterona, Caroline de Copenhague, quien, por un lado, siente pasión por la juventud políticamente progresista, con Orla Lehmann<sup>60</sup> a la cabeza,

---

<sup>60</sup>Orla Lehmann (1810-1870), político liberal danés. Fue uno de los actores principales en la transformación de Dinamarca en una monarquía constitucional.

aunque, por otro lado, le gustaría, de la forma más burguesa posible, poderse invitar a sí misma a la casa nueva del vecino, y está convencida de que la belleza se conserva mejor cuando uno no se casa. Por no mencionar a la tercera solterona de la pieza, la entusiasta del arte Laide, quien es “una conocedora de *Thorvaldsen*<sup>61</sup> y de todo cuanto es *italiano*”<sup>62</sup>: “He analizado con precisión las Gracias de *Thorvaldsen*. Yo conozco los estándares de la belleza”.<sup>63</sup> Más adelante, la conocedora Laide adula al engraido chambelán:

CHAMBELÁN

“¡Me ocupo de todo un poco y las más de las veces lo hago por juego!” Eso dice Calderón o Lope de Vega. ¡Es algo español!

LAIDE

¡Usted es un artista, un poeta! ¡Se nota a leguas! ¡Usted sabe cómo adornar a la naturaleza! ¡Cómo da gusto, es como si se anduviera sobre un lienzo espiritual!<sup>64</sup>

A través de la fuerza satírica, se puede atisbar la irritación por la ligereza insoportable de la cultura. En efecto, detrás de estas pequeñas descripciones satíricas de las singulares formas en que se manifiesta el amor, se oculta una historia acerca de la discreta doble moral burguesa, lo cual sale a la superficie en el segundo y último acto de la obra. Jakobine resulta ser la tía huérfana de Rasmussen, y Kryger, su medio hermano.

Como sucede con frecuencia en sus comedias y en varios de sus cuentos, relatos y novelas, Andersen maniobra con la doble moral burguesa y la introduce discretamente por la puerta trasera de la obra, exponiendo, de esta manera, a esa misma burguesía que se había mostrado tan ofendida con la figura de Inés. El humor de Andersen casi siempre es ambiguo. Como en muchas partes de su obra, el humor constituía una forma de protegerse y de endulzar los tragos amargos. Como se sabe, solo el ladrón piensa que todo mundo roba.

<sup>61</sup> Bertel Thorvaldsen (1770-1844), importante escultor danés. La escultura de las tres Gracias con Cupido (1821) es una de sus obras más importantes.

<sup>62</sup> H. C. Andersen, “Hr. Rasmussen”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 12, p. 178.

<sup>63</sup> Andersen, “Hr. Rasmussen”, p. 199.

<sup>64</sup> Andersen, “Hr. Rasmussen”, p. 176.

## XII

La obra literaria de H. C. Andersen oscilaba constantemente, al igual que su estado de ánimo, entre la luz y la oscuridad. Desde 1839, Andersen había trabajado —entre largas interrupciones— en el proyecto de un gran drama para ser leído basado en la figura de Ahasverus. Ahora que estaba encasillado como autor cómico, había conseguido terminar este drama serio. Lo entregó para su publicación en 1847. La pieza aparece como una especie de interludio en su obra dramática antes de su última gran fase productiva entre el final de los años cuarenta y los siguientes diez años. Con su amplia perspectiva histórica, *Ahasverus. Un poema dramático* [*Ahasverus. Et dramatisk Digt*] representa un cambio de género. No puede decirse que este drama sea una comedia o una tragedia, y, en este sentido, se trata de un caso aislado. Por otra parte, el tema de la pieza ocupa un puesto central en la obra literaria de Andersen. El 13 de agosto de 1839, Andersen le escribe con tono patético a Henriette Wulff: “Incluso voy a la deriva como el desdichado Ahasverus. ¡No conozco el sosiego ni la dicha! Me comprendo a mí mismo y a mi porvenir mejor que cualquier otro mortal”.<sup>65</sup> *Ahasverus* es un intento más por darle a su sentimiento de desarraigo una forma visible. En esta ocasión, por medio de una de las figuras místicas tardías de Occidente, el zapatero de Jerusalén, el judío errante, condenado a vagar sin reposo hasta el final de los tiempos, es decir, hasta el regreso de Cristo, pues se negó a darle asilo en su paso con la cruz hacia el Gólgota.

Así, no se debe interpretar a Ahasverus como una persona en el sentido corriente, sino como una figura en la que la sangrienta historia de la civilización europea y cristiana se cristaliza a grandes rasgos. El 14 de julio de 1843, cuando los planes para la obra estaban preparados, H. C. Andersen le escribe a Henriette Wulff: “En esta ocasión, mi musa no se pasea por el bosque de la fantasía, (...) sino que vuela con alas vigorosas por encima de la totalidad de la vida del mundo. La humanidad entera queda debajo de nosotros; me parece como si Dios se extendiera sobre este vuelo”.<sup>66</sup> De este modo, *Ahasverus* es al mismo tiempo un drama histórico e ideológico. Se trata de un intento en gran escala por presentar de forma

<sup>65</sup> “Andersen til Wulff, 10. feb. 1841 [Andersen a Wulff, 10 de febrero de 1841]”, en *Breve fra Hans Christian Andersen*, ed. por C. A. Bille y Nikolaj Bøgh, vol. 2, Copenhagen: Reitzel, 1878, p. 19.

<sup>66</sup> “Andersen til Wulff, 14. juli 1843 [Andersen a Wulff, 14 de julio de 1843]”, en *H. C. Andersen og Henriette Wulff, en Brevveksling*, vol. 1, p. 336.



condensada el sentido y la fuerza motriz de la historia. Al final del drama se dice a modo de resumen: “Aquello que resuena en lo profundo del mito de Ahasverus / Es un eco de las poderosas olas del tiempo”.<sup>67</sup>

Esta fuerza motriz, sin embargo, no aparece sin más como una voluntad divina y abstracta. Para H. C. Andersen, el motor principal de la historia de la humanidad es la duda. El drama abre con un “primer plano” en el que se relata la historia en la que el ángel de la soberbia, Lucifer, se alza en contra de Dios y cae derrotado. Pero no estaba solo. El más débil de los ángeles rebeldes es Ahas, que rechaza y repudia todo aquello que no puede comprender. Ahas cae al mundo, donde aparece como un niño recién nacido con su madre. No tiene recuerdo alguno de su pasado.

El ángel de la esperanza profetiza que Ahas recobrará sus recuerdos perdidos; se arrepentirá y ascenderá una vez más al cielo del que ha caído, pero esto habrá de ocurrir en un futuro todavía indeterminado. A través de una larga serie de acontecimientos concretos, desde la entrada de Jesús en Jerusalén y la crucifixión hasta el descubrimiento de América por parte de Colón, H. C. Andersen describe la historia del cristianismo con Ahasverus como observador y partícipe violento en las transformaciones y episodios decisivos. La perspectiva superior no es la de Ahas, quien recibe el nombre de Ahasverus, pues él es el objeto de unas fuerzas que no comprende y a las que, en consecuencia, se opone. Estas fuerzas se manifiestan al lector a intervalos regulares a través de mensajeros, casi siempre ángeles, aunque también mediante el mismísimo Espíritu del mundo. De acuerdo con la limitada comprensión de Ahasverus, el Nuevo Testamento es una adulteración de la fe; él afirma la idea de que el Mesías judío es un rey terrenal, un nuevo David, pero los acontecimientos lo refutan una y otra vez. No obstante, poco a poco empieza a dudar de su propia duda. El cristianismo no solo resiste todos los embates en su contra, sino que se fortalece terrenal y espiritualmente. Después de la penitencia de Enrique IV en Canossa,<sup>68</sup> Ahasverus exclama:

---

<sup>67</sup> H. C. Andersen, “Ahasverus. Et dramatisk Digt”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 12, p. 349.

<sup>68</sup> En 1077, el emperador Enrique IV (1050-1106) se enfrentó al papa Gregorio VII en la que fue conocida como la querrela de las investiduras. Como represalia, Gregorio VII excomulgó al emperador, quien se vio obligado a humillarse peregrinando en ropaje de monje a Canossa, donde le rogó al papa que lo liberara de la excomuni3n.



De singular manera se agita en mi pensamiento  
 La idea de yo soy la suma total  
 De la lucha del mundo en contra de lo divino,  
 Como si fuera yo una poderosa luz del intelecto  
 Que no se extingue bajo tormenta alguna.  
 ¡Siento vértigo! ¿Qué es el pensamiento?<sup>69</sup>

Los ángeles responden su pregunta sin que Ahasverus pueda escucharlos: “Lo que de Dios viene a Dios irá, pero ni siquiera los ángeles saben cuándo”.<sup>70</sup>

Esto era también válido para H. C. Andersen. Él estaba atado al mito y, en consecuencia, era incapaz de acompañar a Ahasverus a su salvación en el momento de escribir el drama. Por otra parte, esa no era su tarea. Su objetivo, en cambio, era investigar la duda y alcanzar una mejor comprensión de la fuerza motriz fundamental de la historia. Es en este orden de ideas que recurre, hacia el final del drama, a las figuras de Gutenberg y Colón para destacar lo que, desde su punto de vista, era el punto de inflexión en esta historia de la duda. A saber, ese momento en el que por primera vez queda claro que la duda surge de la obstinación en contra de lo divino, aunque, precisamente en virtud de eso, está en armonía con los planes divinos. Es un monje dominico quien formula la tesis principal del drama en torno al oculto propósito divino de la duda. Esto se lee en su conversación íntima con Ahasverus:

Desde tiempos inmemoriales se posa en la jaula del universo  
 Un águila cautiva con relámpagos en las garras.  
 Muchos han intentado romper sus cadenas,  
 Pese a que ellos mismos no sabían por qué o con qué fin.  
 Su instinto los movía. La cadena limaron  
 Hasta que no fue más que una hebra; y aquel que limó por último  
 Fue ese Gutenberg. Ahora el águila levanta el vuelo  
 Y con su relámpago escribe cada uno de los pensamientos de los mortales.

AHASVERUS

¿Y qué? ¿Qué resultará de eso?

DOMINICO

Un escalofrío, me parece. Todos los reyes de reyes  
 Han sentido un escalofrío.

AHASVERUS

¿Y cómo se llama?

<sup>69</sup> Andersen, “Ahasverus”, p. 323.

<sup>70</sup> *Ibíd.*

## DOMINICO

¡Satán!<sup>71</sup>

Lo que los lectores saben y Ahasverus no, es que si el dominico sabe tanto es porque se trata del mismísimo Lucifer. Desde su perspectiva de caído, en esta generación habita “una llama del espíritu” que “conoce los secretos del cielo”.<sup>72</sup> Aquello que originalmente —antes de la rebelión y la caída— era una convivencia inconsciente con lo divino, se transformará, gracias al desarrollo irreflexivo y espontáneo de la oposición frente a un pensamiento complaciente, en un retorno a lo divino dirigido por la razón humana.

Desde esta perspectiva demoniaca, Colón debe interpretarse como alguien que intenta tomar el cielo por asalto y no como un insensato, que es como Ahasverus lo considera en un comienzo. Ahasverus, quien acompaña a Colón en su viaje decisivo, piensa en principio que el navegante terminará como una medusa eternamente a la deriva por los océanos del mundo. Pero Ahasverus se equivoca una vez más, pues cuando Colón vislumbra tierra, los marineros piden perdón por haber dudado de él y, de forma espontánea, formulan una tesis determinante cuyas implicaciones, sin embargo, apenas pueden comprender: “¡Perdón, perdón! ¡Un Dios habita en usted!”<sup>73</sup>

La historia fundamental cristiana se interpreta aquí audazmente como un relato de cómo el hombre se hace consciente de lo divino dentro de sí. Una consciencia que se manifiesta en una comprensión cada vez mayor del funcionamiento del mundo. Gutenberg y Colón son grandes hombres prácticos que entienden cómo funciona el mundo y, en ese sentido, son capaces de descubrir el espíritu en el mundo. Hacia el final del drama, aparece el “Espíritu del mundo”, quien toma la palabra de inmediato. Desde el punto de vista del Espíritu, el descubrimiento de un nuevo mundo representa un paso decisivo para que el hombre se percate de la presencia de la voluntad divina en todos los asuntos humanos. Esto ocurre en el ajuste de cuentas con Israel, donde también aparece la idea del Mesías que ha acompañado a Ahasverus desde el comienzo:

¡Oh, Israel! ¡Tú estuviste en la misma situación de América!

(...)

Eres la imagen de lo establecido.

¡Justo ahí estriba tu ruina, oh, pueblo de Israel!

Vagabundo eterno, fuiste testigo de lo ocurrido,

<sup>71</sup> Andersen, “Ahasverus”, p. 336.

<sup>72</sup> Andersen, “Ahasverus”, p. 337.

<sup>73</sup> Andersen, “Ahasverus”, p. 343.

El género humano fue tu espejo.  
Lo antiguo rechaza siempre a lo nuevo,  
¡Dios nace, es crucificado... y vive!

Existe una regla común para todas las etapas de la historia que puede resumirse con la siguiente fórmula: nacimiento, muerte y resurrección. Las formas antiguas y anticuadas intentan luchar en contra de las innovaciones, pero es precisamente por esto que las nuevas formas ganan terreno. Por un breve segundo todo se vuelve claro para Ahasverus, pero de inmediato vuelve a la oscuridad. La fusión de espíritu y naturaleza que es Cristo no es todavía una realidad.

De esta manera, *Ahasverus* se distingue notablemente de una serie de dramas de Andersen en los que lo más importante era satisfacer las expectativas del público en lo referente a las prácticas comunes del género, proporcionándole a la tragedia o comedia en cuestión una conclusión razonable. En *Ahasverus*, Andersen insiste —al igual que en otras de sus mejores obras— en aquello que permanece inconcluso, en el desarraigo, en el carácter de provisional como una condición fundamental y necesaria de lo humano. Una condición también de lo artístico. Al final, el coro de ángeles establece la poética orden del día: “Haced sonar vuestras arpas, bardos de la tierra, / Que la historia universal y cada quien por su parte / Sean testigos del nacimiento del espíritu, de su lucha y su gloria”.<sup>74</sup>

Lo que es digno de mención y resulta provocativo es que aquello sobre lo que *Ahasverus* arroja luz no es la fe, sino la duda. Solo esta puede impulsar el crecimiento del espíritu. Es algo que da en qué pensar.

### XIII

Si bien la recepción de *Ahasverus* fue positiva, casi reverente (la palabra “genial” apareció en más de una reseña), no fue suficiente para sosegar las penas teatrales de H. C. Andersen. Especialmente en la segunda mitad de los años cuarenta, había comenzado a hartarse del Teatro Real, en específico a causa del influyente Heiberg, quien se convirtió en miembro de la dirección del teatro en 1839 y que, de acuerdo con Andersen, se dedicaba a acosarlo. Cuando en diciembre de 1843 Andersen entregó *El sueño del rey*, lo hizo, en consecuencia, de forma anónima. Y cuando, con ocasión de la admisión de *La flor de la felicidad*, tuvo un disgusto mayor con el poderoso crítico

---

<sup>74</sup> Andersen, “Ahasverus”, p. 349.

y censor, quien opinaba que la pieza era una abominación y que, por lo demás, el buen Andersen hubiera hecho bien en imitar su propio *Día de los siete durmientes* [*Syvsoverdag*] de 1840, este decidió entregar *La nueva habitación de la parturienta* también de forma anónima, aunque Heiberg había podido adivinar con facilidad quién era el autor de *El sueño del rey*.

Así, aunque esto parecía una simple táctica de avestruz, Andersen —a diferencia de la primera vez— mantuvo oculta su autoría, incluso después de la buena recepción. No fue sino hasta 1854, cuando el drama apareció en sus *Escritos reunidos* [*Samlede Skrifter*], que Andersen reconoció su paternidad. Y mantuvo la estrategia del anonimato con *El señor Rasmussen*, lo cual, como se sabe, no impidió que tuviera una recepción terrible. Su relación con el teatro tampoco cambió demasiado cuando se atrevió una vez más a asomar la cabeza con la pequeña pieza de ocasión *El Dannevirke del arte* [*Kunstens Dannevirke*]. Se trataba de la muy atinada aportación oficial de H. C. Andersen al rearme nacional en conexión con la Guerra de los Tres Años. La obra se representó a modo de preludio durante el centenario del Teatro Real el 18 de diciembre de 1848. Pero Andersen también recibió ayuda externa. Y, por primera vez, sin tener que mover un solo dedo.

El recién construido parque de atracciones de invierno, *Casino*, que había quebrado en julio de 1848 y había sido transformado en teatro, había abierto sus puertas el 26 de diciembre de ese mismo año. El 31 de diciembre, la dirección del teatro decidió poner de nuevo en escena *Una comedia al aire libre* de Andersen. De inmediato, Andersen se convirtió en el dramaturgo del Casino y en los siguientes diez años representó ahí nueve obras, si contamos la última pieza, *En Langebro* [*Paa Langebro*] de 1864. A estas piezas debemos añadir cuatro reestrenos de obras anteriores a la apertura del Casino. Además de *Una comedia al aire libre*, se volvieron a representar *El árbol en el peral* (1852), *El hombre invisible de Sprogø* (1855) y *La flor de la felicidad* (1858).

El 4 de noviembre de 1849, Andersen le escribe a su editor alemán, Carl B. Lorck: “Yo deseaba hacer todo lo posible para que el Casino se convirtiera en un teatro popular y para que gente de todas las clases pudiera asistir a él”.<sup>75</sup> En otras palabras: el elemento popular que era rechazado e incomprendido por el buen gusto de Heiberg en el Teatro Real, aquí tendría por fin el reconocimiento que siempre ha merecido. El 13 de octubre le

---

<sup>75</sup> “Andersen til Lorck, 4. november 1849 [Andersen a Lorck, 4 de noviembre de 1849]”, en *H. C. Andersen Breve til Carl B. Lorck* [*Cartas de H. C. Andersen a Carl B. Lorck*], ed. por H. Topsøe-Jensen, Odense: Odense Bys Museer, 1969, p. 206.

escribió a Henriette Wulff con relación a la adaptación de *Der Sonnwendhof* de Mosenthal: “la obra tiene su sitio en nuestro ‘Teatro Real’, pero no quiero tener nada que ver con ellos; le daré la pieza al Casino”.<sup>76</sup>

H. C. Andersen corrió con buena suerte y apostó de forma consciente por el elemento popular, entretenido, cómico y ligero; y por el papel central de la música. Se trataba, en resumidas cuentas, de algo por lo que sentía afición desde hace mucho y que había practicado con suerte diversa. Al parecer, había llegado el momento para el estilo propiamente anderseniano, con sus abundantes números musicales y episodios jocosos. Ahora era libre para escribir y adaptar lo que quisiera y pudiera.

Cinco de las nuevas obras eran adaptaciones bien logradas de éxitos de la escena europea que el cosmopolita y perspicaz Andersen sacó adelante con mano segura. En cada caso, indicaba escrupulosamente cuál había sido el original. Además de *En Langebro*, “Basada en la obra de Musæus y Kotzebue”, está *Una noche en Roskilde* [*En Nat i Roeskilde*, 1849], “Adaptación de ‘Une chambre à deux lits’ de Warin y Lefevre”, la muy exitosa *Más que las perlas y el oro* [*Meer end Perler og Guld*, 1849], “Basada en F. Raimund y ‘Las mil y una noches’”, *Una historia de aldea* [*En Landsbyhistorie*, 1855], basada en “Der Sonnwendhof” de S. H. Mosenthal, y *A la luz de la luna. Escenas alpinas vistas desde los montes tiroleses* [*I Maaneskin. Alpescener fra de tyrolske Bjerger*, 1855], “Basada en ‘Sletzti Fensterln’ de Kobell y Seidl”. En muchos casos, Andersen insertó canciones compuestas específicamente para la ocasión. Con su gran talento musical, era un maestro utilizando recursos auditivos.

De sus producciones originales, resultan menos interesantes esas dos piezas ligeras que llevan el mismo título, *Introducción al carnaval* [*Indledning til Carnevalet*] (en el Casino), representadas en 1853 y 1854 respectivamente. Las obras principales del “periodo Casino” son las dos comedias musicales de fantasía, *Ole Lukøje* de 1850 y *Mamá Saúco* [*Hyldemoer*] de 1851; ambas piezas siguen el mismo patrón de la comedia de fantasía *Más que las perlas y el oro*, la cual había tenido un éxito arrollador. Las dos obras tuvieron un recepción parecida, alcanzando respectivamente 66 y 60 representaciones en total. Es interesante observar que la tónica es muy diferente a la de *Ahasverus*. El péndulo se mueve hacia el extremo contrario de la duda. Ambas obras se basan en figuras tomadas de sus cuentos de hadas, “Ole Lukøje” de 1842 y “Mamá Saúco” de 1845, aunque las historias son nuevas.

<sup>76</sup> “Andersen til Wulff, 13. okt. 1854 [Andersen a Wulff, 13 de octubre de 1854]”, en *H. C. Andersen og Henriette Wulff, en Brevveksling*, vol. 2, p. 175.

*Ole Lukøje* tiene muchos personajes y su trama es compleja. Sin embargo, su moraleja es simple: el dinero no lo es todo. La pieza inicia con la afirmación del ropavejero y solterón Blake, según la cual el amor siempre está motivado por consideraciones económicas. La intriga se desarrolla alrededor de esa declaración. En el medio se encuentra, como era la costumbre, una pobre pareja de enamorados: María y el deshollinador Christian. Este afirma confiado: “Salud y, encima de eso, buen humor / Tales son los mejores tesoros que se pueden tener”.<sup>77</sup> Pero el misterioso Blake es el diablo mismo; Christian queda cautivado por sus palabras y cambia de opinión. No obstante, mientras que el diablo anda suelto, aparece Ole Lukøje y hace que, en sueños, Christian ponga a prueba sus nuevas creencias. En su sueño, Christian tiene tres deseos. El cándido Christian empieza por pedir anguilas hervidas y chocolate; después, mucho dinero. Naturalmente, la buena vida que se da termina saliendo mal a causa de una intrincada operación con muchas cuentas. En resumen, y como era de esperarse, Christian pierde su dicha y a sí mismo. Al final, se encuentra con el hermano de Ole Lukøje, La Muerte, quien le dice la verdad: “Tu corazón sepultado está / Bajo una corriente de oro. Muerto está”.<sup>78</sup>

Entonces Christian utiliza su tercer deseo para librarse de la maldición de las riquezas y despierta del sueño. La pieza concluye con su declaración edificante y su agradecimiento a sus maestros. Y con un homenaje a la frugalidad:

¡Ole Lukøje es mi amigo y su hermano también lo será cuando lo encuentre en el gran renacimiento, en mi segunda morada, ahí donde miradas dulces nos saludan! ¡Hurra! ¡Qué placer es vivir! ¡También dichosa es la muerte! ¡Creer en el mundo y en Nuestro Señor! Muchas gracias, pequeño Ole Lukøje.

#### LOS TRES

La frugalidad  
Nos da paz en el alma,  
Y donde hay paz,  
Hay vida  
Y felicidad.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> H. C. Andersen, “Ole Lukøje”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 13, p. 18.

<sup>78</sup> Andersen, “Ole Lukøje”, p. 82.

<sup>79</sup> Andersen, “Ole Lukøje”, p. 87.



Esta optimista y sencilla lección de vida —con la cual, al parecer, chicos y grandes podían sentirse identificados— vuelve a aparecer en *Mamá Saúco*, una adaptación divertida del antiguo mito griego del aedo Orfeo, quien desciende al inframundo en busca de su difunta y amada esposa, Eurídice. Pero en su afán, olvida la prohibición según la cual no podía mirarla hasta no haber salido del infierno, razón por la cual debe abandonarla. Las cosas no salen tan mal en la versión de Andersen. Cuando el espíritu de la tierra, bajo la forma de un topo, secuestra a María, la amada del aprendiz de barbero Peter e hija de su maestro, y la hace beber de la fuente del olvido, Mamá Saúco, el hada del saúco y defensora del amor, acude en su auxilio. En el pequeño mito de Andersen, el amor no es algo que aparece de forma repentina, sino un sentimiento cultivado por largo tiempo del que uno se hace consciente de manera inesperada. Esta toma de consciencia depende de la capacidad para recordar. El amor de Peter por María —y el de María por Peter— se hace manifiesto cuando los dos recuerdan su vida en común cuando eran niños. Y lo que los hace recordar es precisamente el saúco bajo el cual jugaban durante su infancia. Mamá Saúco describe así el aroma de sus ramas:

Antiguos recuerdos ahí viven  
Y las memorias queridas de los corazones.  
Se trata de un tesoro tan magnífico  
Que el poder tiene de atar y desatar.<sup>80</sup>

Sin la capacidad para el recuerdo, el ser humano no es más que una cáscara vacía, lo mismo que María después de haber bebido de la fuente del olvido:

¡Un sueño vacío y sosegado equivale a no ser!  
*Vivir*, en cambio, es un rico tesoro,  
Un tesoro de recuerdos queridos y preciosos,  
Incluso de la triste y larga noche.<sup>81</sup>

Así, los dos personajes fantásticos, Ole Lukøje y Mamá Saúco, encarnan las capacidades que el ser humano debe poseer para eludir el vacío del desasosiego y el desarraigo: la capacidad de recordar, que permite afianzarse a la felicidad, y la capacidad de prever las consecuencias de alejarse de tal

---

<sup>80</sup> H. C. Andersen, “Hyldemoer”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 13, p. 123.

<sup>81</sup> Andersen, “Hyldemoer”, p. 125.

estado de felicidad. Fuera de este estado original y armónico, el amor se convierte en un desierto, como sucede en el cuento “La reina de las nieves [Sneedronningen, 1845]”. De esta manera, las comedias —al igual que una larga serie de cuentos de hadas— se alinean en contra de la duda y la desesperación, conjurando aquello que atormentaba a figuras como Inés y Ahasverus.

En este sentido, es sorprendente que las comedias hayan invertido todo su potencial para la fantasía y su vigor lingüístico en estas formas fascinantes de perdición. Aunque es verdad que son condenadas, ocupan un puesto principal en las dos piezas. Tal vez el fundamento de la producción de Andersen sea la incertidumbre, no el humor. Desde esa perspectiva, las sonrisas y las risas constituyen un auxilio para escapar de la fuerza gravitacional de la duda.

#### XIV

Con el reestreno en 1858 de *La flor de la felicidad*, obra que se anticipa a las lecciones de vida de *Ole Lukøje* y *Mamá Saúco*, comenzó el fin del periodo del Casino. El intento de devolverle la vida seis años después con el estreno de *En Langebro*, el 13 de marzo de 1864, no tuvo éxito. Mes y medio más tarde, H. C. Andersen regresó al Teatro Real con la comedia *No es de cuna* [*Han er ikke født*], en esta ocasión con una acogida relativamente benévola por parte de los críticos. El público, en cambio, se mostró indiferente. Las dos partes casi nunca estaban de acuerdo, lo cual era afortunado para el poeta. En esta nueva obra, se aborda nuevamente el tema de la nobleza de espíritu refiriéndose a la expresión “ser de cuna”, es decir, ser de estirpe ilustre, y se confronta esto con el hecho biológico de que todo ser humano tiene literalmente un nacimiento.<sup>82</sup>

El ingenio y la malicia de *La nueva habitación de la parturienta* y *El señor Rasmussen* tienen una especie de renacimiento. La cultura superficial y el esnobismo con relación a los títulos vuelven a ser objeto de burla, pero es como si el ánimo del poeta se volviera más agresivo. El héroe de la obra, Frederik —un graduado distinguido y un representante ideal, aunque irascible, de la nobleza de espíritu—, critica con dureza la nobleza

---

<sup>82</sup> *Nota del traductor.* El título original en danés, *Han er ikke født*, puede traducirse literalmente como “él no ha nacido”. En danés, sin embargo, la expresión también expresa el sentido de “no es de ilustre nacimiento” o, como lo hemos traducido nosotros, “no es de cuna”. De ahí el juego de palabras que utiliza Andersen.



de nacimiento, con la cual, no obstante, tiene trato; por ejemplo, a través de la encantadora y bromista Elisabeth. Pero no solo termina enamorándose de ella, sino que se descubre también que Frederik, quien no sabe quiénes fueron sus padres, es hijo del libertino tío paterno de Elisabeth, el chambelán. Como sucede a menudo en los dramas y novelas de Andersen, la revelación del linaje desempeña un papel central. Al igual que Rafaela en *La morisca*, Frederik también es de noble cuna. Aquí, sin embargo, esto no conduce a un conflicto imposible, sino a una reconciliación. Con ligera ironía, Elisabeth se une a Frederik diciendo: “mi esposo no es de cuna”. Si bien la nobleza de espíritu no surge del nacimiento, eso no significa que las dos cosas no puedan coexistir en una misma persona. Aquí la verdad sobre la nobleza de espíritu tiene algunos retoques.

En la comedia *Cuando los españoles estuvieron aquí* [*Da Spanierne var her*], Andersen retoma el tema de *Despedidas y encuentros*: la estancia de las tropas auxiliares españolas en Fionia durante las Guerras Napoleónicas. También en esta ocasión, se trata de una historia de amor en la que una muchacha danesa se enamora de un soldado español. Lo mismo que en *La nueva habitación de la parturienta*, *El señor Rasmussen* y *No es de cuna*, Andersen crea toda una galería de caracteres humorísticos alrededor de la historia amorosa, la cual termina por palidecer un poco en medio de tan colorida compañía. La pieza explora el tema de la esencia y las condiciones del amor verdadero. La caprichosa hija del canciller, bautizada con el sonoro nombre de Hermania, está comprometida con un noble cortesano, Carl, pero se enamora del fogoso Don Juan de Molina, quien trasluce el erotismo y exotismo de la cálida España. Este lleva siempre consigo la imagen de una hermosa señora. La imagen representa presuntamente a su difunta madre, a quien él ama con ardiente pasión. Al menos eso es lo que cree la romántica, mimada y egoísta Hermania; pero los espectadores sospechan lo peor. De esta manera, Hermania es seducida, aunque no solo por Don Juan. De forma sorpresiva, la imagen muestra, de hecho, a la madre. La seducción de Hermania, por su parte, ha sido el resultado de su carácter superficial y de su ciega terquedad, y debe pagar el precio cuando Don Juan se marcha con las tropas. Dolida por haber sido dejada atrás, se da cuenta de su error; mientras tanto, su amor por Don Juan se mantiene puro y lleno de esperanzas. El gentil y leal Carl, en cambio, termina con la fiel y humilde Anna. La moraleja, un poco insípida y previsible, es la siguiente: “La humildad es la base del amor”. Así, no es sino hasta que la humildad se introduce en el corazón de la testaruda Hermania —la cual, a decir verdad,

es la única figura interesante de la obra— que ella puede entrar a la tierra prometida del amor. Lo cual sucede justo antes de que el elemento didáctico le arrebate la batuta al drama.

*Cuando los españoles estuvieron aquí*, estrenada en el Teatro Real el 6 de abril de 1865 —inmediatamente después del cumpleaños sesenta del poeta—, fue la última representación teatral de Andersen. La recepción no fue demasiado entusiasta y ya no hubo más intentos en el género cómico. El pequeño drama de ocasión, *En el carruaje del veturino* [*I Vetturirens Vogn*], escrito en 1869, nunca llegó a la escena. En lo que podría llamarse el último y fugaz episodio como dramaturgo de Andersen entre 1864 y 1865 es preciso incluir también el libreto operístico *El rey Saúl* [*Kong Saul*]. La obra estaba lista en 1864, pero no fue representada e impresa completa sino hasta después de la muerte del poeta, en el volumen 31 de los *Escritos reunidos* en 1876.

En *El rey Saúl* volvemos al ámbito de la seriedad y la duda. Esta ópera es el único drama bíblico de Andersen. La pieza, de tensa composición, se basa en el rey Saúl, quien atenta en contra de la vida de David. Sin embargo, lo que Andersen intenta plasmar no son los sucesos dramáticos y brutales, sino los demonios internos. Para Saúl mismo su propia existencia es un enigma. De ser benévolo y magnánimo, se ha convertido en un déspota enfermizamente receloso, violento y lleno de odio que desafía incluso a Jehová y a su profeta, Samuel. Saúl señala que es como si una serpiente o un demonio maligno le oprimiera el corazón. Pero aunque se da una reconciliación y David se casa con la hija de Saúl, este no puede liberarse de la serpiente, cuyo poder crece al mismo ritmo que su desconfianza:

Hay en mí una oscuridad que oprime mi ánimo  
 (...)
   
 Todo empieza y termina en nosotros mismos.  
 Esta certeza crece en mí:  
 Nadie existe en quien se pueda confiar plenamente.<sup>83</sup>

La figura de Saúl constituye una exploración acerca del poder humano y la psicología de la duda. Angustiada frente a la posibilidad de perder el poder, la omnipotencia se vuelca hacia la desconfianza total frente a todo y todos. Esto significa, en sus consecuencias radicales, que el poderoso no puede

---

<sup>83</sup> H. C. Andersen, “Kong Saul”, en *H.C. Andersens samlede værker 1-18*, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhague: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077, vol. 13, p. 587.

ni siquiera confiar en sí mismo. Saúl termina por convencerse de que su propia persona está poseída por fuerzas que él no puede dominar y que son conducidas por la voluntad maligna de alguien más:

Has pactado,  
Bajo misteriosas condiciones,  
Con un demonio que desaconseja  
Y vacila dentro de mí.  
Que practica el mal  
Y me tiene encadenado.<sup>84</sup>

Cuando entonces Saúl pierde la cordura e intenta matar a David para, de esa manera, librarse de la posesión, esta orgía de violencia termina, como era de esperarse, en la autodestrucción. Pues en su locura, acaba, en cierto sentido, viendo con claridad: el mal que lleva dentro y del que él busca liberarse de forma externa, en realidad solo puede destruirse dirigiendo la espada en contra de sí mismo.

Mientras que Ahasverus se redime lentamente de los elementos destructivos, Andersen concluye su carrera dramática —quizá de forma imprevista— describiendo a un personaje escéptico que se precipita al vacío. Dentro de la indeterminación potencial de la duda se atisba la solución total: la locura, la destrucción. El rey Saúl proyecta una sombra oscura sobre la ligereza y jocosidad de las comedias y vodeviles. Y la duda pronuncia la última y terrible palabra.

### Bibliografía

Andersen, Hans Christian, *Breve fra Hans Christian Andersen*, ed. por C. A. Bille y Nikolaj Bøgh, vol. 2, Copenhague: Reitzel, 1878.

— *H. C. Andersen Breve til Carl B. Lorck*, ed. por H. Topsøe-Jensen, Odense: Odense Bys Museer, 1969.

— *H. C. Andersens Brevveksling med Edvard og Henriette Collin*, vols. 1-6, Copenhague: Levin & Munskgaards Forlag, 1933-1937.

— *H. C. Andersen og Henriette Wulff, en Brevveksling*, vols. 1-3, Odense: Flensted Forlag, 1959.

---

<sup>84</sup> Andersen, “Kong Saul”, p. 588.

— *H.C. Andersens samlede værker*, vols. 1-18, ed. por Klaus P. Mortensen, Copenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003-2077.

— “Andersen til Christian Voigt, 26. Juni. 1833”, en *Anderseniana*, vol. 1, no. 2, 1948.

Heiberg, Johan Ludvig, *Breve og Aktstykker vedrørende Johan Ludvig Heiberg*, vols. 1-5, ed. por Martin Borup, Copenhagen: Gyldendal, 1948.

Heiberg, Johan Ludvig (ed.), *Kjøbenhavns flyvende Post*, no. 72, 28 de marzo de 1845.

Ørsted, Hans Christian, *Breve fra og til H. C. Ørsted*, vols. 1-2, Copenhagen: Th. Linds Forlag, 1870.

THE BEST TO BE HAD IS THE EXPECTATION OF PLEASURE:  
THE OUTLOOK OF AN-OTHER HANS CHRISTIAN ANDERSEN, OR,  
OF SØREN KIERKEGAARD'S OTHER?

Poul Houe  
University of Minnesota

*Abstract*

The relationship between Kierkegaard and Hans Christian Andersen was quite distant and asymmetrical, yet terse and consequential. Enforced by Kierkegaard's polemics, and by the parodies with which Andersen responded, it posited Andersen as Kierkegaard's other, both intertextually and interpersonally. But as narrow as Kierkegaard's take on Andersen—a man allegedly without a life-view—was, and as few texts it involved by each author, it is suited to set in motion a more comprehensive reading of Andersen's oeuvre, main genres and thematics, and an appreciation of an otherness far more complex, productive, and prescient than Kierkegaard envisioned. Much of the tension between the two authors issues from their different responses to the fractured underground of Denmark's Golden Age culture; and viewed as memes, Andersen's texts involved in this intertextual relation epitomize a perceptive ambiguity that travels far beyond his nation's borders and enlighten deep cultural schisms to this day.

*Key words:* Intertextuality, otherness, selfhood, travel fiction, meme.

*Resumen*

La relación entre Kierkegaard y Hans Christian Andersen fue lejana y asimétrica, aunque también sucinta y relevante. Reforzada por la polémica entablada por Kierkegaard y por las parodias con las que Andersen respondió, esta relación sugiere que Andersen puede ser entendido como el *otro* de Kierkegaard, tanto en un sentido intertextual como interpersonal. A pesar de las limitaciones del enfrentamiento de Kierkegaard con Andersen —un hombre que presuntamente carecía de una visión de vida— y de los pocos textos en los que ambos autores están involucrados, dicha relación funciona como base para realizar una interpretación más completa de la obra de Andersen —con sus temas y sus géneros principales—, así como para llevar a cabo una valoración mucho más compleja, productiva y clarividente sobre la otredad que la

que Kierkegaard tenía en mente. Una buena parte de la tensión entre los dos escritores surge a partir de sus distintas reacciones frente a la fragmentación de sub-culturas en la Edad de Oro de Dinamarca. Interpretados como memes, los textos de Andersen analizados en este comentario intertextual representan una perceptiva ambigüedad que traspasa las fronteras de su país nativo y arroja luz sobre las profundas divisiones culturales que sobreviven incluso en nuestra época.

*Palabras clave:* Intertextualidad, otredad, identidad, ficción de viaje, meme.

### I. Introduction

Published in 2006, a selection of my articles and talks between 1969 and 2005 about Hans Christian Andersen bore the title *En anden Andersen—og andres*, ‘An-other Andersen—and the Andersen of others.’ As stated on its cover, the volume shows “how the poet and his art have been perceived and featured in other places and at other times” than his own cultural environment. “Geographically and mentally, personally and artistically,” he appears “in strong and constant motion,” as “a character whose deepest insights” come at “great existential costs.” Meanwhile, “the others” in question “often detect themselves and their otherness in a relation to Andersen,” while “their Andersen is often different from ours and Andersen’s own.”

The following essay supplements the contents of the 2006 anthology. The goal remains to show an-other Andersen, but this time by elaborating and critiquing his identity as implied by Søren Kierkegaard in his take on Andersen the poet as a distinctive other. That said, this other Andersen stands apart from the preceding others in important respects. Though Kierkegaard was indeed of another breed than Andersen, the two of them were situated in the same place and time.<sup>1</sup> On the other hand, while strongly positing Andersen as an-other, Kierkegaard certainly doesn’t understand himself (and his own otherness) in contrast to Andersen alone. As much as his Andersen differs from Andersen’s notion of himself, and from our present-day notion of him, there is more to Andersen’s otherness than

---

<sup>1</sup> The critic Torben Brostrøm writes in an article about Copenhagen critics battling and role playing that “there were strong tensions behind the city ramparts, where people gladly reviewed and fought each other.” Torben Brostrøm, “Kritikerfejder og rollespil,” *Information*, March 4, 2011.

Kierkegaard's "othering" of him accounts for.

Thus my reading of Andersen in light of Kierkegaard's critique of him—and of his response to that critique—will draw on the relation between our two Danish Golden Age giants as they saw it themselves, chiefly by using Kierkegaard's (mis)reading of Andersen as a roadmap for investigating the opaqueness and ambiguity in his oeuvre. The astute Kierkegaard's telling blindness to Andersen's complexity can be used as a shortcut to an insight into Andersen's weaknesses and strengths alike; elements of Kierkegaard's deconstruction of Andersen are useful building blocks for an appreciation of Andersen's authority and authenticity in their contradictory fullness.<sup>2</sup>

Using as primary texts Andersen's third novel, Kierkegaard's lengthy critique of this work, and Andersen's more cursory response—in an important fairy tale and a comedic play (as well as in some letters, diary entries and autobiographical snippets)—and as secondary texts several that deal more or less directly with the primary ones, I offer a few memes and themes as venues for considering Andersen's multifaceted authorial persona. Also, I enlist Paul Binding's recent *Hans Christian Andersen: European Witness* to help contextualize this figure, which Kierkegaard approached so reductively in his literary critique.<sup>3</sup> Kierkegaard's onslaught on its characteristics notwithstanding, Andersen's artistic self continues to invite and resist critical attention. Hence the following attempt to make the former's work facilitate arrival at the latter's.

## II. *In Place of an Outlook: A Point of Departure*

When Kierkegaard (1813-55) decisively clashed with Andersen (1805-75), it was as reviewer of Andersen's third novel, *Only a Fiddler* (1837). While the review, titled *From the Papers of One Still Living* (1838), was the first volume to be published by Kierkegaard, then a twenty five year old university student of theology, the eight years elder Andersen was rapidly approaching European fame. By the time he was twenty-five he had already published *A Walking Tour from Holmen Canal to the Eastern Point of Amager* (1829), a humorous fantasy leading from one Copenhagen location to another and the first of many travelogues he would write, as well as a

---

<sup>2</sup> In making these statements I'm obviously leaning on the terminology of classical works of criticism by Harold Bloom and Paul de Man, respectively.

<sup>3</sup> Paul Binding, *Hans Christian Andersen. European Witness*, New Haven and London: Yale University Press 2014.



collection of *Poems* (1830). 1831 saw publication of his second travelogue, *Shadow Pictures*, and in 1835 appeared his first novel, *The Improvisatore*, as well as the first two booklets of his *Fairy Tales Told for Children*, for which he would receive worldwide recognition in addition to the European renown for his novels. The second novel, called *O. T.*, came out in 1836, one year before the appearance of the third volume in the genre of fairy tales for children and the 1837 novel that Kierkegaard lambasted.

If you add to these data the observation that, beginning with *Shadow Pictures*, Andersen's travelogues feature more journeys abroad than at home—and that his debut novel is set in Italy before its successor returns us to Danish settings and his third combines Danish and European scenarios—it becomes clear that Andersen at the time of Kierkegaard's onslaught was not merely a prolific writer, but one who had wet his feet in a remarkable variety of genres and physical and mental geographies. That even his creative and stylistic versatility was eye-catching explains, at least in part, what triggered Kierkegaard's critical downpour on his artistic persona.

As Paul Binding puts it, after quoting relevant textual excerpts, neither Andersen's second nor third novel is, "in its author's mind, a true *Künstler/Bildungsroman*, which is clearly how Kierkegaard read *Only a Fiddler*."<sup>4</sup> To briefly remind the reader of this genre's template, its hero begins his (it is usually a male) development as a homebound child and youngster, who later leaves home for a location abroad to independently challenge his inherited and acculturated traits with alternative and consciousness-raising perceptions and experiences. Eventually the maturation he obtains away gets affirmed, even raised, as he returns home to consciously and authentically reclaim the familiar from his upbringing. This final move marks a win-win situation in which tradition is confirmed by its re-appropriation, and the new is validated by its capacity to give rebirth to what was formerly received and known only spontaneously. In some conformity with the pattern of Hegelian dialectics, this novel genre features human self-realization as body and mind develop beyond the scope of any single individual, by dint of an exemplary individual's dual capacity for experiencing and reflecting on himself as an integral part of the world around him.

In the postscript to his scholarly edition of Andersen's text, Mogens Brøndsted tersely summarizes Kierkegaard's critical reading of it to mean "that the characters in Andersen's novel show no development, and that he himself lacks a firm personality and life-view; he is stuck in 'lyric self-

---

<sup>4</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 155.



perdition' without maturing to the real epic stage, which supposedly involves 'a deep and earnest embrace of a given reality.'<sup>5</sup> Yet while concluding that the artist and his critic eventually reconciled, Brøndsted urges readers of the *Fiddler* to escape the principal views of both: Andersen's sentimentalism and Kierkegaard's sarcasm. Instead, Andersen "must be viewed with posterity's own eyes, as the shaping of an inner experience in need of understanding but of critical judgment as well."<sup>6</sup>

The subsequent discussion will draw upon both Andersen and Kierkegaard's insights in an effort to make a fuller appreciation of Andersen's oeuvre than either one affords. Kierkegaard's contrary view of his opponent will help clarify what Andersen saw—including: saw of himself—but only if the insight arrived at this way is critically reflected back on its source. As stated at the outset, the most valuable outcome of such an insight is embedded in its inherent blindness, to which also Villy Sørensen testifies in his description of how "Kierkegaard and Andersen had made the excellent division of labor that one prophesied about the horror of the future, the other about its wonders—and both were proven right."<sup>7</sup>

So while Kierkegaard believes himself to have nailed Andersen as a failing artist, what he *has* in fact nailed is rather Andersen's otherness. And while he has partially done that well, there is more to Andersen's otherness than meets Kierkegaard's eye. For instance, that it works in ways Kierkegaard has little idea of, whereas Andersen has at least some idea of it. To grasp this scheme in its entirety, it is important both to note where and why Kierkegaard fails to see it, and where and why Andersen does see it, if only to a degree. Instead of a mere failure, the otherness in question—though not the novel that exposes it—nears a tragedy, or a failure that exceeds the personal and is by no means a failure only. Had Andersen not "failed" as a *Bildungskünstler*, he would not have succeeded as a "tragic other," which to some small degree he does.

Intimations of this doubleness, and of tacit implications in its wake, abound in Kierkegaard's exposure of Andersen. Being inundated in lyricism, an authorial figure like Andersen's, to Kierkegaard's mind, can only make

---

<sup>5</sup> Mogens Brøndsted, "Efterskrift," in H.C. Andersen, *Kun en Spillemand. Original Roman i tre Dele*, Tekstudgivelse, Efterskrift og Noter af Mogens Brøndsted, 1988, 2. rev. ed., Copenhagen: Danske Klassikere/Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen 2004, p. 291.

<sup>6</sup> Brøndsted, "Efterskrift," p. 292.

<sup>7</sup> Villy Sørensen, "Om H.C. Andersens romaner," in his *Hverken—eller. Kritiske betragtninger*, Copenhagen: Gyldendal 1961, p. 155 f.

the transition to the epic (required for the writing of a *Bildungsroman* or another type of novel grounded in its author's inner self-reliance) in one of three ways: by silently devoting a phase of his own life to serious study, which was not in the cards, given Andersen's personality; by viewing his contemporary world coalesce in poetic-pictorial fashion around a single hero; or by having a motley set of significant forces within his hero's world unite in unswerving pursuit of a single goal—this with an all-absorbing energy that could conceivably offer the author the life-supplement he needed most.

However, neither one of these quite extroverted types of fulfillment would be Andersen's; he lived, according to Kierkegaard, in a political era whose mass-indulging rhetoric would not please him. Facing daily "the most ridiculous combinations of individuals shaken together like bits of glass in a kaleidoscope" and sensing the "aesthetic abstract impotence" of this development, what can a lyric poet do? While a stronger personality than Andersen's—Heine's, say—might respond with fiery and world-defying poetic eruptions, his self-centered weakness and "original elegiac mood" only gets modified by the cultural dearth to "a certain gloom and bitterness against the world." Accordingly, the end product is modest: "poetic powers" that are "productive in their self-consuming activity" and "manifest themselves as a low flame that flares up again and again."<sup>8</sup>

By this account, both reflection and powerful inwardness are qualities in short supply in Andersen's personality, a shortage that results in the "temptation to produce instead of developing himself, to hide an inner emptiness under motley pictures, to let himself be absorbed in generation [production] without any reproduction."<sup>9</sup> As a novelist whose "admittedly poetic wishes, longings, etc." have been repressed for a long time in his "own interior by the prosaic world," Andersen leans towards "that little world, accessible only to the poetic temperament, where the true poet amid life's adversities celebrates his Sabbath."<sup>10</sup> It is, however, a move that much resembles the strategy for keeping one's feet warm by peeing in the shoes. In Kierkegaard's own words, Andersen's private adversities are scarcely shipped:

to that world and incorporated there in new individuals before the nisse already loudly proclaims his arrival there, in other words, before

<sup>8</sup> *EPW*, p. 72-3.

<sup>9</sup> *EPW*, p. 74.

<sup>10</sup> *EPW*, p. 74-5.

the whole mob of depressing reflections about life ... grow up, with a luxuriance like the thistles in the Gospel, while Andersen sleeps. In vain Andersen works against them; yet sometimes he gives up these efforts, sometimes he turns to the opposite side, and, ruffled and discontented with the actual world, in the faintheartedness of his own poetic creations he seeks a compensation, as it were, for his own faintheartedness. Therefore ... he sits and cries over his unfortunate heroes who must go under, and why?—because Andersen is the man he is. The same joyless battle Andersen himself fights in life now repeats itself in his poetry. But precisely because Andersen cannot separate the poetic from himself, because, so to speak, he cannot get rid of it, but as soon as a poetic mood has acquired freedom to act, this is immediately overwhelmed, with or without his will, by the prosaic—precisely therefore is it impossible to obtain a total impression from Andersen's short novels.<sup>11</sup>

The last words are key. Our critic rightly deems the takeaway from Andersen's novels devoid of "total impression." But is such an absence of totality necessarily an artistic vice? And why can the steps leading up to this conclusion not signify an outright artistic virtue? Kierkegaard rightly notes about him personally that he "volatilizes into fiction, so that sometimes one is actually tempted to believe that Andersen is a character who has run away from an as yet unfinished group composed by a poet. And certainly it is undeniable that Andersen could become a very poetic person in a poem, in which case all his poetry would be understood in its fragmentary truth."<sup>12</sup> As Paul Binding also shows, with quotes from *Only a Fiddler*, far from fleeing a whole shaping up, Andersen strategizes the arrival of a "fragmentary truth" in his fiction. His quoted pronouncements—and others he makes—to this effect will be addressed when I turn to discussing his novel closer up. But for now, let me finish this shortcut to Kierkegaard's final diagnosis of Andersen's shortcomings as a novelist, since his critical articulation of Andersen's artistic prescience, if only read against the grain, is a suitable preamble to my discussion.

As mentioned earlier, the catchword for the *Bildungsroman* and its author—under whose (or similar) auspices Kierkegaard believes both entities must operate if a true novelistic art is to ensue—is *life-view*, which Andersen does not have:

a life-view is more than a quintessence or a sum of propositions maintained in its abstract neutrality; it is more than experience, which as such is

<sup>11</sup> EPW, p. 75

<sup>12</sup> EPW, pp. 75-6.

always fragmentary. It is, namely, the transubstantiation of experience; it is an unshakable certainty in oneself won from all experience, whether this has oriented itself only in all worldly relationships... by which means it keeps itself from contact with a deeper experience—or whether in its heavenward direction (the religious) it has found therein the center as much for its heavenly as its earthly existence...<sup>13</sup>

Clearly, Andersen does not subscribe, at least not whole-heartedly, to “the transubstantiation of experience.” So, continues Kierkegaard, if only for the sake of argument, “is it, then, absolutely necessary for a novelist to have such a life-view, or is there not a certain poetic mood that as such, in union with an animated portrayal, can achieve the same?”<sup>14</sup>

After a series of lengthy digressions on the questioner’s part, he finally returns to his theme:

to explain, through a brief suggestion of the necessity of a life-view for the novel and short-novel writer, how things stand with Andersen in this respect. A life-view is really providence in the novel; it is its deeper unity, which makes the novel have the center of gravity in itself. A life-view frees it from being arbitrary and purposeless, since the purpose is present everywhere in the work of art. But when such a life-view is lacking, the novel either seeks to insinuate some theory... at the expense of poetry or it makes a finite and incidental contact with the author’s flesh and blood.<sup>15</sup>

Interestingly, Andersen was by no means alien to faith in “providence,” yet Kierkegaard’s point that this faith has not translated into his work of art is well-taken. As in so many other respects, Andersen’s vision lacks the totality it toys with, as later modern visions tend to do. His conflicted self is his only link to this artistic endeavor, and that connection is expressly deemed “incidental,” which by Kierkegaard’s standard spells artistic anathema. More broadly, it is evident that the modern world is on the horizon—and rising—around both writers. But while Andersen is, at least intuitively, inclined toward the new, Kierkegaard reflectively seeks to fend it off. This is how both of them, each in his way, are impacted by it.

Having said as much about Andersen’s lukewarm allegiance to life-view and *Bildung* idioms, the beating around the bush cannot continue, and there’s no avoiding the final blow to our novelist from his unwavering

<sup>13</sup> EPW, p. 76.

<sup>14</sup> EPW, p. 79.

<sup>15</sup> KW, I, p. 81.

younger critic:

One will best convince oneself of how markedly Andersen's novels stand in a wrong relation to his person by reproducing the total impression his novels leave behind them. We by no means think that it is wrong that an individual succumbs in the novel, but then it must be a poetic truth, not... as in Andersen, his final will. We by no means require... good sense and clarity about life in every single one of his poetically created individuals. On the contrary, if the worst comes to worst, we shall grant him full authority to let them go out of their minds, only it must not happen in such a way that a madness in the third person is replaced by one in the first, that the author himself takes the mad person's role. In a novel there must be an immortal spirit that survives the whole. In Andersen, however, there is absolutely no grip on things: when the hero dies, Andersen dies, too, and at most forces from the reader a sigh over them both as the final impression.<sup>16</sup>

The verdict is doubly remarkable in that it straddles epochal borders in two ways. It takes Andersen to task for not respecting the autonomy of the work of art, yet it confuses this almost New Critical doctrine by insisting on "an immortal spirit that survives the whole." But if our critic himself is torn between tradition and modernity, so obviously is his object—or subject, as it were. For Andersen's problem, by Kierkegaard's account, is his subjectivity. Not his subjectivity as such, but the kind of subjectivity he exudes. His right to take his characters to where he sees fit, even if the move takes them out of the ordinary, even the recognizable, is not at issue. Only when he safeguards such deviation from conventional norms by investing his own person in the process, when he literally takes his fictive characters *to heart*, does he cross a red line. As we shall later see, the charge is not unjustified. Andersen no doubt blends personal fact and artistic fiction in hard-to-control ways. But even worse, "in Andersen, there is absolutely no grip on things."<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> EPW, pp. 82-3.

<sup>17</sup> Johan de Mylius, among others, remarks that Kierkegaard's critique in *From the Papers of One Still Living* of Andersen's subjectivity was standard fare at the time; only later, after departing from Hegel's philosophy, does Kierkegaard himself declare subjectivity for the truth. (Johan de Mylius, *Forvandlingens pris. H.C. Andersen og hans eventyr*, Copenhagen: Høst & Søn 2005, p. 215). Julia Watkin, in her "Historical Introduction" to *From the Papers of One Still Living*, in *Early Polemical Writings by Søren Kierkegaard*, ed. and trans. with introduction and notes by Julia Watkin, Princeton NJ: Princeton University Press 1990 (Kierkegaard's Writings, I [KW, I]), instead stresses the change taking place between the book's covers; to her, Kierkegaard definitely altered his view, but the impact for Andersen's novel was that his critic's initially positive assessment

What Kierkegaard will be seen to have missed is Andersen's (partial) awareness of this chaos in his universe; in a letter written just a few years before *Only a Fiddler*, he revealingly confesses: "I seize upon the world's disharmonies ... I almost believe that I myself am a disharmony in this world,"<sup>18</sup> and both the disorder and such glimpses of insight in it are what makes him modern beyond Kierkegaard's imagination, even postmodern in terms of his unabashed conflation of his private and authorial subject. As for the latter conundrum, his proven biographical meddling in his characters' world: it may belong to the chaos but also be an effort (in vain) to limit it. Scholars like Bo Hakon Jørgensen have reiterated Kierkegaard's point that the former is the case. Andersen neglects his own identity and its borders, so "the things he is concerned about can usurp so much power that they completely separate him from his normal I. This often causes him to interfere with the narrative development and criticize the characters involved in order to handle their rampant environment."<sup>19</sup>

To be sure, what Kierkegaard finds unforgivable is not simply his subject's artistic transgressions or toying with artistic norms, but the absence of an "immortal spirit" in his work. Ironically, however, if there ever were a pre-modern entity, which the modern Andersen gladly, if not dogmatically, abided by, it was this spirit. So again, Kierkegaard's criticism is but partially right. Immortal spirit in itself is not the bone of contention between him and Andersen; but the critical status of this spirit in an increasingly secular world is, and it both separates the two of them from each other and divides each one of them internally.

To Andersen the authority of this spirit is not an issue; he finds it both comforting and uplifting. To Kierkegaard, however, it is infinitely important: as a first line of defense, the guarantor of the whole; as a second

---

turned unfavorable in the course of his review because "his basic attitude to life" had been replaced by "an ethical-religious life-view." (*EPW*, p. xxvii.) That said, the labored writing style could conceivably be an instance of deliberate self-parody, typical of a recent young covert. At least, according to Watkin, there may be this to consider: "for Kierkegaard, as for generations of students, there is a factor of reaction to mental fatigue in studying a subject. Many students have parodied a style or philosophy, not because they were for or against it but out of a healthy, humorous reaction to the effort of serious concentration on serious subjects." (*EPW*, pp. xxxi-xxxii.) In characterizing Andersen as Kierkegaard's Other, it is thus crucial to clarify which Kierkegaard's Other he might be.

<sup>18</sup> Cited (in my translation) from *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, 1878; 2<sup>nd</sup> ed. Copenhagen: Aschehoug 2005, p. 173.

<sup>19</sup> Bo Hakon Jørgensen, "At tænke i eventyr," in Jørgen Breitenstein et al., *H.C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, Odense: Odense Universitetsforlag 1976, p. 57.



line, the survivor of the whole (in case the first defense line is overrun). This is where Andersen's third novel becomes a case in point. Its malfunction, as it were, as a bridge over troubled water, evokes Kierkegaard's idiosyncrasy. Especially since the currents underneath it likely issue from epochal changes (to which each writer is party in his own way), Kierkegaard counts on the bridge for a superior outlook, whereas Andersen is prone to engage the turbulent waters by observing them from different perspectives.<sup>20</sup> To him the view from atop is but one perspective on human affairs, privileged merely as a point of departure from which to engage other viewpoints. To cite Bo Hakon Jørgensen once again, this relativism was fatal for Andersen's larger compositions of novels and dramas, "but in the fairy tale [he] found precisely the genre that fit his form of consciousness, for the fairy tale is without life-view."<sup>21</sup>

### III. *Only We Know! But Do We Also Know How Little We Know?*

I've used the "bridge over troubled water" metaphor advisedly. The trouble in and with *Only a Fiddler* is actually twofold. One part is the novel's failure as a *Bildungsroman*, and this shows in its protagonist, Christian, who lives his entire life without coming to realize and express his artistic self. His trouble is then aggravated by a second one, namely, that there is a competing female protagonist (and counterpart to Christian), whose name is Naomi and whose life story only adds harm to both the novel and Christian's injury.

The last time she meets him—her suitor-in-vain since childhood—is on the novel's last page. His drab life has ended and his remains are on their way to the graveyard, but she has no idea who is in the casket. Accompanied by her uppity French husband on a rare joint visit from abroad and now on the road to pay a call on her equally distinguished foster father—and Christian's encourager-in-chief—Naomi appears to be the success Christian never became. But the lush appearance is a failure in disguise. Though alive and seemingly well, Naomi has not fulfilled but lost her self. Her development may have resulted in glamor but has truly come to naught and left her spirit as dead as her suitor in the coffin, if not deader. Whether sarcastic, bitter

<sup>20</sup> Julia Watkin takes this snapshot of Kierkegaard's view of the individual (as opposed to Andersen's position): "If a person consistently refuses to let his life be dissipated in the multiplicity of experiences and refers each experience back to himself, to his view of existence, the life can be 'understood backward,' experience be interpreted in the light of the 'idea' of 'life-view,'" *EPW*, p. xxviii.

<sup>21</sup> Bo Hakon Jørgensen, "At tænke i eventyr," p. 55.

or tragic is the right term to capture this “harmony,” it seems to mark the end of a *shadowy Bildungsroman*. At least some have argued, in tune with Kierkegaard, for such a put-down characterization of the *Fiddler*.

But where’s the beef, the evidence of Andersen’s capacity or lack thereof as a novelist? And what does the evidence tell us? Critics I cited earlier have argued that Andersen is best when he thinks in fairy tales, i.e., when his thinking is elementary, material—and childlike—in noting “without regrets ... that the world is not one” and that it “doesn’t look the same when seen from two places.”<sup>22</sup> Rather than telling about this or that person’s reality, as happens when his novels through their “artistic composition speak in terms of life-view,” Andersen’s tales tell about the deeper reality “that the world is not one” but consists in principle of horizontally separated mini-worlds, each existing in its own right. Humanistic interdependence between such semi-autonomous units is as present in his tales as a life-view is absent in his novels.<sup>23</sup>

The psychological underpinnings of these textual characteristics are many and complex. Pertaining most directly to Andersen’s way of artistically grappling with the presence or absence of life-view and immortal spirit are discussions such as Mogens Brøndsted’s of Andersen’s personality problem, which concludes that the poet could feel it “as though his laboriously integrated individuality threatened to fall apart into disjunctive parts unless he maintained his conviction about a spiritual and even immortal core,” which amounts to “the ideal of a harmoniously integrated personality, which cannot truly be reached in this life.”<sup>24</sup>

A more comprehensive psychological portrayal, written by Klaus P. Mortensen, stresses, among other things, the young Andersen’s airy and restless spirit, and the crippling effect of *Bildung* until it hardens to a bark underneath which Andersen’s self can securely unfold until he settles for a compromise; so, *Bildung*, yes, but spiritual rather than vocational.<sup>25</sup> In the final analysis, Mortensen argues, Andersen finds true *Bildung* to be God-

<sup>22</sup> Jørgensen, “At tænke i eventyr,” pp. 58-9.

<sup>23</sup> See Jørgensen, “At tænke i eventyr,” pp. 66-68.

<sup>24</sup> Mogens Brøndsted, “H.C. Andersens personlighedsproblem,” in Jørgen Breitenstein et al., *H.C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, pp. 29-30.

<sup>25</sup> Klaus P. Mortensen, *Svanen og Skyggen—historien om unge Andersen*, Copenhagen: Gad 1989. Except for direct quotes, which will be referenced in separate notes, my summary presentation of Mortensen’s work in this and the following three paragraphs refers most specifically to the following pages: 41, 42, 47, 57, 60, 64 f., 67, 88, 92, 115, 117, 119, 122, 123, 126, 133, 143, 148, 159, 161, 162, 176, 184, 186, 187, 189, 191, 198.



given and inherited and revises his compromise so that *Bildung* becomes not his identity but a facade behind which his true identity is safe. As he later commits himself to his art, he cautiously safeguards this self by depicting outside matters in which the self cannot get lost; it is the measure by which his poetry will be propelled by sexual anxieties, which in turn will be enhanced by reflection in his linguistic imagination to the point of becoming autoerotic. Generally speaking, Andersen presages modernism by living his life in his art.

As he begins to travel the world, he finds his self further strengthened by encounters with foreigners, and these outer journeys translate into inner ones that stimulate his imagination. Added to his poetics already in place, this amounts to an imagination that doesn't escape reality but penetrates it. In his fairy tales the adult author reclaims his lost innocence for a new order, challenging the ruling adult one, but so innocently that the powers that be hardly notice it. This is what Bo Hakon Jørgensen calls "thinking in fairy tales." As a result, the world we thought we knew begins to yield to the world thought of as new!

The dire side of Andersen's development does not subside, though, according to Mortensen. Social traumas turn inward and suffering becomes a calling to show readers, as in a mirror, the truth they reject. Altogether, poetry is where Andersen locates his possibilities as well as the cost they incur. Life as a poem and life in reality are two lives, and Andersen's love is clearly the former. But part of the cost is the growing paradox of searching for innocence with such striking awareness. As the self is split by the paradoxical, it eventually turns into a double. Of Andersen's classical tale on the subject, "The Shadow," Mortensen writes: "It is from the insight that humanness is merely human-likeness that the Shadow derives its uncanny power."<sup>26</sup> More generally, the demonic does not originate from the arts, but from the human world of hypocrisy and moral ambiguity. Self-control may be called for, but again: the cost is high in terms of a diminished devotion to life, or a coldness that only ends when in heaven.

At the end of his own life Andersen's art and artistic longings depart increasingly from their creator; art doesn't lead to redemption, for it is redemption. In conclusion, Mortensen accounts for the existential costs of Andersen's tale of life by saying that art comes at the price of a wasted life. At this point nihilism is the single force left intact. The world wishes to be fooled, and Andersen's existential pain keeps growing until it gives birth to

---

<sup>26</sup> Mortensen, *Svanen og Skyggen—historien om unge Andersen*, p. 171.

nearly his last tale, “Auntie Toothache,” of which Mortensen says: “Its salt, its redeeming humor and sovereign irony are based not on a surplus, but on a thundering deficit.”<sup>27</sup>

That little connects Andersen’s novels to accounts of his psychology like these suggests, once again, that it was not the novel form that did his personality traits most justice, nor was that genre the one best served by these. But if his long narratives were less in sync with his personal and artistic evolution than his shorter tales and poems, there is all the more reason to patrol their borders for insights into why the genre—along with that other lengthy genre: the drama—remained for so long Andersen’s capital investment, artistically speaking. Why did he stick to a medium that not only Kierkegaard found him ill-suited for and that barely met with his own expectations? Was he an artistic masochist, or were there unaccounted for benefits to be had from this less-than-perfect match? It is time, on the background of Kierkegaard’s polemics against Andersen as a novelist and person, and with recent scholarly readings of his personality and artistry in mind as well, to address these puzzling questions in relation to *Only a Fiddler*.

While officially subscribing to the immortal spirit in both life and art—and certainly not denouncing it—the epic narrator Andersen avails himself of in his text is a “we” anxiously supervising the fictional characters’ actions and motives. Short epigraphs preceding each chapter leave the reader in no doubt about the author’s constant presence, says Mogens Brøndsted, “as well as the many inserted reflections. Here’s made no effort to pretend the story tells itself.”<sup>28</sup> The reader is left with the impression that the author trusts neither the spirit he officially evokes nor the capacity of his Olympic, panoramic epic narrator to be a spiritual agent and provider of the sustenance needed for the characters to fully manifest their human potential. Ambiguity haunts this narrative, but not simply as a drawback.

I referenced earlier the critic Paul Binding’s comments on Andersen’s distance from the *Bildungsroman*. They were based solely on one of twenty-five or so passages in the novel where the narrative “we” protrudes—here at the scene where Christian watches his mother die—to say: “We will not look at this sorrow and distress, but hasten away from it, far away, forwards in Time. One bold jump will we make in Naomi’s and Christian’s history, not to pass over individual points, but to assemble these and contemplate

<sup>27</sup> Mortensen, *Svanen og Skyggen—historien om unge Andersen*, p. 197.

<sup>28</sup> Brøndsted, “Efterskrift,” p. 282

them from a better standpoint.”<sup>29</sup> While Binding is right in reading these lines in contrast to the discourse of a *Bildungsroman*, his analysis is too simplistic and overlooks that the words are those of a wannabe novel that fundamentally fails in its endeavor.

Had a truly immortal spirit reigned, there would not be room, let alone a need, for a unifying *pluralis majestatis* narrator to intervene as an editor, nervously (“hasten away”) seeking to rule out certain sentiments (“sorrow and distress”) in favor of a future (“forwards in Time”) more palatable to this narrator’s taste (“a better standpoint”)—and presumably the taste of readers already implicitly enrolled among “we” or “us.” Rather than serving the development and continuity of the protagonists’ life histories, a “bold jump,” or selection, is thus made to have unruly premises match a foregone conclusion. All the same, the author/narrator is not unaware that such moves may transgress the (immortal) spirit of a true *Bildungsroman*, which is why that genre’s template is urgently invoked. On closer inspection, the assurances just enumerated that we are not witnessing a reckless flirtation with anarchy go even further. They actually suggest that the narrator’s selective intervention in the characters’ histories and life experiences conforms to the way an immortal spirit would self-justify. Were it not for the labored effort to “assemble” and move this sequence of “individual points” towards a “better standpoint ... and contemplate them ... forwards in Time,” it would be the perfect code for development toward a spiritual harmony in all eternity. But it is all forced narrative labor.

And so are, with characteristic variations, most other explicit “we” manifestations in *Only a Fiddler*, which, by the way, occur with increasing frequency as the novel progresses.<sup>30</sup> It begins with little Christian entering little Naomi’s garden as a land of dreams. “We” are there to tell the reader how a grown-up would see it, but also to assure ourselves that “we” see it differently, as only a child could. Or are “we” not sure that Christian, the actual child, can see what a child ought to see? Is that why “we” are there safe-guarding an ideally innocent view? Later “we” show up to witness Christian’s encounter with his godfather, an artistically inclined and mysterious Norwegian outlaw, who might even be Christian’s actual father:

---

<sup>29</sup> Paul Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 155; Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 247.

<sup>30</sup> The following discussion of the majority of relevant passages refers to Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 18, 30, 77, 91, 119, 123, 169, 184, 194, 196, 197, 207, 226, 229, 231, 233, 243, 247, and 258, respectively.

an attractive repellent, if you will, whose borderline existence alone calls for narrative supervision, be it for the comfort of the innocent child or the reader.

Even deeper motivation for the pronouncements by “we” are found in a passage about Christian’s utter loneliness. To elicit the reader’s empathy at this point requires an authoritative insight, and one that only “we” can alert the reader to appreciate. What triggers the insight is “the sprout that shot forward in Christian’s soul [and whose] bitter waft makes older, matures the thought, while it carves its runes of wisdom into our heart.” As in our first example of the novel’s “we” operation, the present passage has a fictive protagonist at a total loss and an author who cannot stand the thought thereof and therefore calls upon the omniscient *pluralis majestatis* narrator to save the day and pave the way in the reader’s mind for prompting the otherwise stranded character. The means to that end includes an appealing plant metaphor of growth, and once again the reader’s contemplation and reflection are the strings being pulled to maintain the illusion of a continued spiritual development that has actually come to a halt.

More parenthetically, the same “we” later appears to remind us of life’s complexity, where only one side of it is obvious: “It was the low comical reality of everyday life that was prevalent here; we could also ... have captured a beautiful poetic side, everyone has it, if only momentarily; it still exists.” As previously noted, life’s total harmony, with spirit as its point of gravity, remains Andersen’s ideal. But not only does it take narrative midwifery to bring it forth, it takes argumentation, persuasion, reiteration, and other tools of less than immortal spiritual design. As in this case, most interventions by “we” are initiated by an occurrence that is harmful because it is one-sided. A slimy toad invites rejection, but if suffering, even it deserves empathy and compassion, and so does, say, a whore. However, in the world of *Only a Fiddler* such an embracing and holistic insight is in short supply among the characters, so the narrative “we” invites the reader to make up for the shortcoming—at the cost of reminding the same reader of the actual absence of spiritual coherence he or she is being solicited to restore.

On other occasions, the narrative “we” commits to such integrity by debunking a fake version of it. A governess finds the presence of a priest with an apostle’s face “poetry in the prose of life,” but “we could not share her opinion.” It may sound paradoxical to label a rejection of poetry in prose a holistic step, but it’s clearly an unjustifiable conclusion that is being aborted here, which is indirectly and ultimately in the interest of genuine spirituality. When Andersen’s “we” acts as a referee, one is usually left

with the impression of an even-handed arbiter. For instance, in an almost autonomous narrative reflection on the nature of art, contemporary art experts are credited with the view that the best of antiquity's sculpture were also painted. "Whether or not they are right, we don't know; it is also only the given idea, we will address." "Our" purpose is to appreciate art at its best, which in turn is needed to introduce Ladislaus into the narrative, a larger-than-life and mysteriously sensuous Romani horseman, who completely possesses protagonist Naomi's imagination and desires.

Shortly thereafter, when this rowdy woman suddenly takes off to go, God knows where, "we" are smitten by her free spirit and decide to follow its lead, in fact determined not to return until "we have experienced an adventure that reasonably rewards our journey; in the event we encounter nothing, we'll stay out there and never return home." "Our" benefit from this piggybacking on the unpredictable is twofold: a free ride into the unknown, yet the opportunity to record its mysterious ways. Thus having it both ways—risky, yet safe and secure—also applies next, when "we" onboard the steamship sail into homoerotic images of a union between Ladislaus and a Danish teenager: "Yes, if the waves could tell so that we understood them, there might be many spicy stories to be had." But as the ocean and its fish, even the worms in the ground, are tightlipped about such piquant matters, "we too would be silent with respect to an interpretation of these words." "We" are at once guarding the narrative's facade of propriety and serving as its emissary into duplicitous human subterrain; and "we" perform the same double function when Naomi later faces van Dyk's Samson and Dalila painting. "Was it merely the painter's art that captivated Naomi, or did the subject in itself create associations of ideas that deeply impacted her, the answer to that we dare not betray." Instead of narrating, "we" signal what must not be narrated.

A narrative entity that admittedly censors its own insights from becoming available to readers has different purposes in Andersen's text. In the examples above, flirtation with an illicit unknown by some characters, perhaps by the text as a whole, may be intended to reach for a cutting edge; at the same time, the text has no interest in going over the edge, for which reason its epic narrator stands sentinel at the abyss. But in some situations "we" act as referee for other reasons. In an exchange with Naomi's noble stepfather, a doctor wonders why only stepmothers and not stepfathers are considered evil. Perhaps the latter's shortcoming is weakness, responds this stepfather—to which "we" make the comment that "whether we should

blame him accordingly, will depend on our own life-view.”

Interestingly, the epic narrator here invokes a criterion—life-view—that is otherwise missing from the narrative. Are “we” then delusional? Or are “we” rather saying that it is the narrative in its entirety that is without life-view, whereas individual characters may well have one? If the latter holds true, it would only confirm that Andersen’s novel is indeed about a fragmented world whose parts may relate to one another without forming an integrated whole that’s larger and richer than the sum of its parts. Whatever the answer, the fact that “we” feel enticed to serve the narrative dialogue with moral guidelines must imply that such orientation is not otherwise accessible, which it undoubtedly would be, had the text been permeated by an immortal spirit.

This absent authority is perhaps most strongly felt when it comes to protagonist Christian’s effort to reach for precisely a spiritual note on his violin and in his life. He sorely fails in both respects, and as Kierkegaard intimated, Andersen was personally too invested in his character to let this failure rest with him alone. Instead, his novel’s “we” unashamedly fills in Christian’s blanks, acts on his behalf with passionate verbosity, and ends a with plea in italics and an (self)assuring outburst. Like Mendelssohn-Bartholdy’s “Lieder ohne Worte,” compositions into which a sensitive audience would spiritually know how to insert the missing text, “Christian’s violin play, too, is such that we could attribute words to it; if only these would be heard in the halls of the mighty, if only in each century at least one true talent might be saved from want and lack: you almighty! ... *Let not the true talent earthly perish!* The words were heard—yes indeed, as was Christian’s violin play.”

This thinly veiled interference by the biographical author with his fictional narrative even extends into an essayistic critique—of critics, whose forte is merely to wield more power than their targets. Criticism (as Andersen himself had experienced it) must be seen as nothing but the critic’s subjective opinion, and ultimately, “in the other world,” every earthly creature’s endeavors will be subject to a judgment that will dwarf such mundane pomposity. In the case of Christian, Andersen’s fiddler, critical reception of his music is quite positive, but even so, a mixed blessing. For as the novel courageously shows, humans can be worse off in tailwind than in headwind. Whether for good or ill, any human endeavor has delusion as its Achilles heel, so when Christian starts appropriating the congratulatory sentiments of “us”—and even of his major critic—he unwittingly begins to dig his own



grave, which Andersen's narrative wittingly notes with unmistakable irony. Christian's concert lasted close to midnight, "and it is only in that sense it can be said [about the pleasures it entailed] that they were sustained in the long run." The author, who unjustifiably interfered on his character's behalf by elevating him to the pedestal where only the immortal spirit belongs, is the same author who justifiably undercuts this position as driven by wishful thinking (by himself as well as his character). Andersen flirts with the world of the *Bildungsroman* but also drives nails into its coffin.

Between this rock and hard place, there is no harmonious resolution to be found, and *Only a Fiddler's* artistic integrity is located precisely in the inescapable and irresolvable manifestations of its damned-if-you-do, damned-if-you-don't dilemma. Taking off from a scene with Christian at his mother's sick-bed, "we" exclaims: "It was so dismal, so cold in the narrow attic where his mother was dozing; therefore we must fly away from it, away from the cold air, from the deep sighs, fly to grand, magnificent halls, in the warm South, seek Naomi, and we are in Rome, the city of memories, 'the Colosseum of the world.'" It may sound like a nice escape, but its subtext is not sound; it is as desperate as escapism. And when later Naomi admits to wishing Ladislaus dead, and a character named Bettina tries to mitigate such sentiments by making this metaphorical distinction: "Our thoughts are the flowers, but our actions are the fruits of the flowers," then the narrative "we" agrees—with the important reservation "that not all flowers bear fruit, most do most often collapse into nothing." And this nothing can be sought with spectacular vengeance.

Shortly before the novel ends by featuring the symbolically accidental encounter between Christian in his pauper's coffin and the living dead Naomi in her elegant carriage—set in Danish nature and atmosphere—"we" are, with Naomi, in Paris' Tivoli, bursting with light and sound, teeming with actors and spectators, and "we want out into this jingling maelstrom"; as "we" at least manage to observe it, hidden and from a distance, "we" notice and fixate upon the eyes of a fallen man, the once irresistible Ladislaus, who brought crowds to shout with joy, but is now lying here, "ill, despised, forgotten," his worn-out traits showing "that the soul like a bat only haunts in the ruins of a body."

Our sequence of "we" manifestations thus concludes with the striking premonition that not only is *Only a Fiddler's* world coming apart, but each and every part of it is coming to an end. When Andersen minces words it is in order not to mince words about that fact. In connecting the dots—

the individual characters— his narrating “we” also fills in for an integral, immortal soul; but in doing both, “we” reveal “our” limited capacity. “We” are the site of the novel’s knowledge, but whether or not “we” know it, “our” knowledge is in practice as counterproductive as it is productive. This used to be called wisdom, and Andersen may be showing more of it in this novel than in its precursors.<sup>31</sup> Most important, though, is that in the *Fiddler* it takes the form of bookkeeping with double entries, revealing that what the world wants, it cannot have, and what it has, it does not want; a sobering testimony, to say the least. So, what’s next?

#### IV. *To Be or Not to Be—Oneself*

Most of *Only a Fiddler’s* double entries relate to the tension and interaction between Christian and Naomi, and most other characters and narrative devices are invested in this existential drama, which dates back to the two’s childhood as playmates. Officially Christian’s parents are a tailor with wanderlust and his wife Maria, who had earlier been attracted to a farmer’s son, and whose attachment to her husband remains in doubt. In fact, after her husband’s apparent death, Maria—to Christian’s despair—unflinchingly marries a heartless brother of the farmer’s son.

Naomi, meanwhile, was initially raised by her maternal grandfather, until a fire breaks out in his house, killing him and nearly also killing his granddaughter, had she not been saved by the town’s Norwegian rogue musician, who also happens to be Christian’s godfather. After the disaster Naomi is moved from her grandfather’s house and placed under the care of Count Frits, in whose parents’ house her mother Sara once served as a governess until she engaged in an illicit affair with the young count (who was sent abroad by his father because of the episode). During the affair the Norwegian rogue allegedly impersonated the count and illicitly fathered Naomi, Sara’s daughter, after which the governess killed herself, as Frits, her true lover, was unwilling to assume fatherhood. Nevertheless, he gladly accepts the role as Naomi’s foster father (and she the one as his “daughter”) without compromising his disdain for the Norwegian.<sup>32</sup> It is Frits who accompanies her on her important trip to Italy, and it is his house to which she and her French husband are on their way when they cross paths with

<sup>31</sup> See Sven Møller Kristensen, *Den dobbelte Eros. Studier i den danske romantik*, Copenhagen: Gyldendal 1966, p. 183.

<sup>32</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 156-7.



Christian's coffin on the novel's last page.

These intertwined and conflicted life stories correspond to the dichotomy of "our" epic narration. "This cleavage of two, who could have complemented one another and reached completeness in life and art, is the novel's idea," says Mogens Brøndsted, and adds: "Neither one of the two attitudes is posited as absolute right, it is an irreconcilable inner conflict"; art points to the shadowy side of life—and to the threat it presents to the bright side—and as a novel about an artist, informed by the author's experiences with his personal shadows, *Only a Fiddler* "is deeply divided and problematized."<sup>33</sup> In fact, the proximity between the homegrown Danish Christian and the exotic Naomi only magnifies what separates them; opposition that easily cows his pliable stay-at-home character only triggers the defiance of her wandering Jew.<sup>34</sup> When Sven Møller Kristensen deems this novel Andersen's most daring, it is precisely because of its even-handed focus on two opposing characters—and oppositions within each of them, we might add—a gesture which conforms with Kristensen's take on Romantic dualism at large. Central to his analysis is its decoding of the avian symbolism. Christian's deference to environmental adversities, despite his artistic gifts, is compared to the plight of a wing-shot bird and to the ugly duckling's distrust in its true identity.<sup>35</sup>

Not only Naomi posits an alternative to this defeatism. So does Christian's godfather, perhaps not incidentally, as he likely is Naomi's biological father. In bird language his notion of the human has the animal inside, and not as a vulnerable bird, but an irrepressibly wild one. And the moral impositions on the individual by the powers that be are dethroned as well; "it's all a matter of custom.—Who knows if the animal inside us isn't more right than humans who merely follow received wisdom!"<sup>36</sup> On the other hand, the destructive downside of this perspective is on display as well, as Christian himself witnesses among the ghostly whores in Copenhagen, earlier compared to repulsive reptiles worthy of empathy, but now embraced even more decisively as tokens of humanity at large: "There is something tragically shaking in seeing human nature humiliated to the animal, and there, in its destruction, realize it was created in God's image."<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Brøndsted, "Efterskrift," p. 284-5; see also pp. 281 and 283.

<sup>34</sup> See Brøndsted, "Efterskrift," p. 289.

<sup>35</sup> See Kristensen, *Den dobbelte Eros*, p. 175-9.

<sup>36</sup> See Kristensen, *Den dobbelte Eros*, p. 182; cf. Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 66.

<sup>37</sup> See Kristensen, *Den dobbelte Eros*, p. 184; cf. Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 124.

As for Naomi herself, her characteristic distinction, from the lame Christian in particular, is her insistence upon being—herself! Neither patriot nor Christian, but freethinker and freedom-fixated in equal measure, she epitomizes the defiant vitalist. Though not demonic, if confronted, this highfalutin idealist and fan of Napoleon rather turns from love to hatred than to compromise. Combined with her sexual ambiguity, says Møller Kristensen, these personality traits, which her own era found destructive, foreshadow a respectable modern individualism, the dire consequences for which she was even prepared to pay dearly.<sup>38</sup> Even more significant, however, is what Kristensen adds to the contrast between Naomi, whose “soul is lost” and who pays for her “brief moments of pleasure ... with her peace of mind and her hope of salvation,” and Christian, “who has missed out on all earthly happiness but gained eternal life instead.” The addition includes that Andersen’s novel doesn’t actually present its case all that clearly, as “doubt and question marks float in the air.” Compassion follows the novel’s depiction of Christian, the lame bird, while more respect seems invested in its portrayal of Naomi, the wild bird, though it is Christian who, in the end, and in tune with the values of the time, is granted the prospects of eternal bliss.<sup>39</sup>

Still, the narrative’s balancing acts remain in doubt, especially in light of some of the epigraphs heading all of its chapters. After probing these signs of uncertainty, Møller Kristensen cautiously concludes that if harmony and equilibrium in *Only a Fiddler* are to be found, it must be between its two lead characters. Each one “moves in the wrong direction, towards extremes that bring disappointment,” but while Christian exuded trust in the spiritual, Naomi does it in the human; piety and power go together, as Oehlenschläger would have it.<sup>40</sup> Talking, however, about questionable clarity, as this scholar does, it is not entirely clear whether his attempt to secure some integral closure for Andersen’s novel amounts to a frail, but actual presence of such a property, or whether as the novel’s interpreter he locates merely a novelistic ideal.

---

<sup>38</sup> Cf. Kristensen, *Den dobbelte Eros*, pp. 187-92; as to Naomi’s sexual identity, Heinrich Detering writes that “Andersen succeeds in presenting the homoerotic existence ... so that it, in itself, can become a pattern for every outsider existence. It starts with Naomi being not only a sexual “amfibium” and so representing a sexual minority, but also being a Jewess ... .” Heinrich Detering, “*Intellectual Amphibia.*” *Homoerotisk Camouflage in Hans Christian Andersen’s Work*, Odense: Odense Universitet/H.C. Andersen-Centret 1991, p. 60.

<sup>39</sup> Kristensen, *Den dobbelte Eros*, p. 193.

<sup>40</sup> Kristensen, *Den dobbelte Eros*, p. 195.

The uncertainty that remains is significant and deserves further investigation. Even other scholars suggest as much. For instance, Per Stig Møller concludes his analysis of *Only a Fiddler* by claiming, “Naomi and Christian fell apart when they lost the center of life, the harmonious community of male and female.”<sup>41</sup> Nothing here suggests any substitute for lost center and harmony, like the one Møller Kristensen envisaged. Preceding his direr conclusion, Stig Møller also characterizes both protagonists more harshly. Both scholars stress Christian’s godfather’s—and his likely daughter Naomi’s—affinity to wild animals (bloodhounds, some horses, etc.), and her untamed sexuality as well, and both exempt Naomi from her rapist-father’s demonic side. But Møller Kristensen’s mitigating words about Naomi’s freedom-loving idealism are not echoed by Stig Møller. To him her sexuality and materialism are slippery slopes to death and evil: “In Naomi Eros and Thanatos are connected. She is pure desire, egoist and without caritas (compassionate neighborly love), which is typical for her social class, the upper class, and like it, she is completely without appreciation for the arts, which by contrast Christian, and the bourgeoisie, possess.”<sup>42</sup>

Not only are center and harmony decisively missing in Stig Møller’s reading of Andersen’s novel. But the complications within Christian and Naomi individually, and within their relation to each other, are fraught with other problems than the ones Møller Kristensen extracted. Naomi’s sensuality was a power she held that later absorbed her to the extent she became its victim, an activity gone haywire. Passivity works on Christian in like manner as he expected life and happiness to come to him in an unknown future. Naomi was too self-made for her own good, Christian too little self-made for *his* own good. Each fell victim to one-sidedness: passivity, sexless femininity, bright ideals, in his case; activity, sensuous masculinity, raw reality, in hers. As a consequence, when his art deceives him, Christian counts on God in its place; and when materialism deceives Naomi, the result is nihilism. I would add that while both instinctively seek to become themselves, they each in their own way fail to mature to the point of heeding what the Danish poet Jakob Knudsen in 1907 expressed succinctly: “to be oneself is to be one with another self.”<sup>43</sup> Naomi’s powerful

---

<sup>41</sup> Per Stig Møller, *Erotismen. Den romantiske bevægelse i Vesteuropa 1790-1860*, Copenhagen: Munksgaard 1973, p. 136.

<sup>42</sup> Møller, *Erotismen*, p. 133.

<sup>43</sup> Cited here from Jakob Knudsen, *At være sig selv*, ed. by Ole Wivel, Copenhagen: Gyldendal 1965, p. 126

vitalism led her to outer success but inner disharmony, while Christian's rejection of vitalism led him to outer misfortune and inner loss of happiness; his trust in the spiritual resonates even less with Stig Møller than it did with Møller Kristensen.

While the latter found Andersen's novel daring because of its infection with the dangers of late Romanticism,<sup>44</sup> the former rather sees it as a plea for a safe escape from this condition. By rejecting nineteenth-century Romanticism and idealism alike, it (and the earlier *Improvvisatore*) offers a Danish expression of *Biedermeier* culture by aiming for the ideal of a balance "which in no case is elevated to the level of a harmony, a higher view of world or life, but is merely a practical, sound sense of community to the satisfaction of the citizenry and the blessing of God in the church."<sup>45</sup> A mundane, low-key and modest afterglow of the *Bildungsroman* and its spiritual pretenses thus seems the boldest possible implication of Andersen's experience. Compared to his earlier novel in this vein, *Only a Fiddler* has even lowered the bar for its ideal's implementation. Only secondary characters, like the man Peter Wik and the women Luzie and Steffen Karet, come close to escaping their splendid isolation and to reaching the novel's goal.

A modified version of an adage (wrongly) attributed to Kierkegaard captures Andersen's overall stance: The expectation of pleasure may not be the greatest of all, but it is surely the best to be had. It shows on the final pages of part I as a splendor doubled by mirrors, surrounding Naomi, reiterated later, but observed entirely from the outside by the unfortunate Christian.<sup>46</sup> As Møller Kristensen notes about the same Christian's last words, in which this humiliated man continues to express an unwavering faith in eternal life: "one senses a bitterness between the lines" and "a twilight hovers over the novel's entire final chapter."<sup>47</sup> Villy Sørensen seems to state the same from a different angle: happiness is sheer wishful thinking in Andersen's early novels—in *Only a Fiddler* not even that—yet "to be 'happy' means being wholly oneself."<sup>48</sup> Self-realization, in other words, is not an option in these texts, but is it anywhere? Andersen's final fictional reply to Kierkegaard's critique of his fiddler and *Fiddler* alludes to happiness in the very title of the retort: the fairy tale "The Galoshes of Fortune." Whether the prospects for

<sup>44</sup> Cf. Kristensen, *Den dobbelte Eros*, p. 171.

<sup>45</sup> Møller, *Erotismen*, p. 135.

<sup>46</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 103-4.

<sup>47</sup> Kristensen, *Den dobbelte Eros*, p. 181.

<sup>48</sup> Sørensen, "Om H.C. Andersens romaner," pp. 147-8 and 153.

the self are better in the fairy tale genre will be part of my discussion of this specimen below.

For now the challenge is to assess the dubious outcome of Naomi and Christian's dual failures in Andersen's third novel. Mogens Brøndsted shows how both end up as lost souls, complementary only in terms of their definitive shortcomings. His crippling fear of danger and her reckless flirt with danger leave both deprived of their respective goals in life. His failure as an artist, and her slips from bold freedom fighter into superficial social performer, are both incommensurate with moral depth, without which the values each espouses are compromised. Therefore, as tragedy normally signifies confirmation of values only as they lose currency, it seems problematic to label the conclusion of Andersen's novel tragic. That is, however, how Brøndsted terms it in his Postscript, first in a headline, "The tragedy of art," then in a section about "The liberated woman," concluding that here "Andersen for the first and last time allowed himself a tragic or disharmonious ending of a novel."<sup>49</sup>

The juxtaposition "tragic or disharmonious" is a bit puzzling. Are the two meant to be synonymous or mutually exclusive? If the latter, I have just argued against tragic (and disharmonious is not in question). If the former, could tragedy be a quality of disharmony in itself—the value of fragmented interrelationships and other narrative disconnections, say—rather than a marker of individual protagonists' fate? Isn't the gist of the reflections on *Only a Fiddler* presented up to this point that the novel is an inescapable disunity? Perhaps, but if that were to be called tragic, would it not diminish the tragedy that its value is so wiggly that it requires, and is granted, a scaffolding or infrastructure for its support that resembles a downgraded template for the immortally spirited art- and *Bildungsroman*? My hunch is that such value discussions do not serve the text in question at all, as they might require "tragic" to be substituted by "pathetic."

At issue is, for instance, whether the radical disharmonies to which Andersen authoritatively gives voice are not at risk of being unduly domesticated by the *Biedermeier* composition undergirding them or imposed upon them. One thing is whether this bourgeois safety net is at all durable (to say nothing of respectable) for any but some minor characters, given the absence of realized selfhood the net is safe-guarding—or whether it is mainly a half-hearted means of keeping up appearances. Another, and more important, thing is whether any genre measures motivated by

---

<sup>49</sup> Brøndsted, "Efterskrift," p. 290; see also pp. 286-8.

comfort or safety considerations are artistically justifiable. Should even the *Bildungsroman* with its claims to an immortally spirited life-view be considered a safe haven? Isn't the trademark of real ambiguities that they do not come to an end, good or tragic?

Put differently, it is *Only a Fiddler's* highpoint that its display of an artist failing is unailing—and thus not tragic. It is the art of shooting oneself in the foot yet continuing to walk (at least limp). Why it succeeds on this score is because Andersen's Hans Christian is sufficiently similar to and different from his Christian to make the latter damage himself while keeping the former going. Andersen may be reluctant to surrender to the anarchy of his fictional universe, for he knows full well that neither its excessive centrifugality (Naomi) nor its centripetality (Christian) can be tamed by even the most well-intended coaching from the sidelines by any ever so Olympic *pluralis majestatis* narrator. Thus he resigns himself as an author to providing minimal lip service to orderliness in the form of his *Biedermeier* scheme, a measure well below the commanding, but outdated standard of Kierkegaard (and writers similarly invested in responses to the Danish Golden Age crisis). I shall later argue that the otherwise thin-skinned Andersen's chiefly sensible response to Kierkegaard's critique of him as a novelist is likely to draw its strength from his assurance of being artistically on the right side of history.

#### *V. Being All and Sundry—Yet Going Under*

Heinrich Detering, in his text about "*Intellectual Amphibia.*" *Homoerotic Camouflage in Hans Christian Andersen's Works* credits Kierkegaard's review of *Only a Fiddler* with being the first to note this "most daring attempt" by Andersen "to describe through camouflage his own homoerotic existence"; at the same time Detering blames Kierkegaard for not appreciating the significance of the camouflage by decoding it, but rather treating it as "an aesthetic flaw" and a sign of the author's immaturity, "or rather, his lack of personality." Not so, says Detering; Kierkegaard's comparison of Andersen's life as an author "with those flowers which have male and female placed on the same stalk" is to Detering "an exact translation of what Hans Christian Andersen calls 'intellectual amphibium.'" And when Kierkegaard accuses Andersen of lacking "an outlook on life," he is wrong again. "On the contrary: *his outlook on life is inherent in the recognition of this ambiguity*, which he knew in himself—and in all those 'productive



effects,' which are based on this, and which emerge in very different ways throughout his writings: like the conflict between dream and reality, art and life, myth and the novel."<sup>50</sup>

Was Andersen straight or gay? That discussion has been going on for a century, and though Detering contributes to it as well, it will not be dealt with here, where my focus will be instead on the claim that Andersen's work despite its ambiguousness is not devoid of life-view or outlook. This may ultimately be a question of semantics and usage. If outlook is defined as a spiritually unifying attitude, as Kierkegaard does, it obviously must conflict with an admittedly ambiguous textual universe. If, by contrast, an outlook is seen as an artistic gesture that allows an author to take ownership of his narrative, no matter which, through his narration, then obviously the disparate character of *Only a Fiddler* is no obstacle to that gesture either. Outlook or no outlook, such hairsplitting aside, what Detering's comments point out is "the intellectual amphibium," engendered by homoeroticism that occasions much, if not all, of the novel's disjointed fabric. With the sexually ambiguous Naomi at the epicenter of this decentered phenomenology, one senses a system in the madness by which most all and sundry goes under.

A pivotal moment in Naomi's trajectory occurs at the end of the three-part novel's second part. In a no-holds-barred eruption she throws herself at the mercy of Ladislaus, the one person she never hated. Her love of him is uncompromising and to the death, the climax of her freewheeling pursuit, defiant of home, place, and tradition, even conventional sexual identity. The moment of ecstasy transcends all else, life as such included, and the ultimate freedom—and happiness—lies in putting freedom itself at risk. Living in conformity is slow dying, while even death at the hands of Ladislaus would be life at its best. The intensity is norm breaking, and jealousy from both sides, plus flawlessly executed cross-dressing from Naomi's, only spice the mix. If not sadomasochism, this is a vitality that borders on self-destruction, rather than self-realization; it is not of this world, but an art of the impossible, utterly spontaneous, yet staged, life at its core, yet tangential to it, as we—and she—know it.<sup>51</sup> Thus Utopia meets Dystopia.

Naomi's dangerously ambiguous, high-wired relation with Ladislaus extends into the novel's third part. The couple's masquerades and mutual toying with sexual identity here grows so bestial that the poisonous interaction transgresses the very boundary between life and death, eventually

<sup>50</sup> Detering, "Intellectual Amphibia," pp. 58-9; italics mine.

<sup>51</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 198-9.

foreboding these exotic characters being locked in a deadly embrace. As for Naomi, her relentless search for happiness, ideally the key to selfhood, proves self-destructive.<sup>52</sup> The consequences are dire. As birds of a feather, she and her male obsession, each geographically and emotionally uprooted, accidentally end their relation on a journey together, though now under a cloud of unapologetic vindictiveness and hostility and not least a gender-defiant self-alienation on Naomi's part.<sup>53</sup>

Her vitality remains evident, but in the form of an undiminished hatred and killer instinct; like another Napoleon she relishes in the brutality of the myth of progress, while admitting its demonic temptation is eerily resonant with her psyche. An intensely torn revolutionary, she is a gambler with life whose inner contradictions amount to a sickness unto death. Her disharmonies are vibrant and not negotiable, eventually self-consuming as well. While hostile to being subsumed under any spiritual supremacy, narrative or otherwise, and immune to even emotional humiliation by her marquis husband of easy virtue, there is no avoiding the fact, as he mercilessly reminds her, that she had it all coming! For all her revolutionary fervor, Naomi's chickens have come home to roost.<sup>54</sup>

Many of them were hatched in the company or within sight of Christian. Even though he was marginalized, especially in the novel's last part and partly by her deadening exuberance, he was privy to her insentience from as far back as her grandfather's death. Later, after sharing moments of anxiety that frightened her secular (but not his god-fearing) mind, he is left confounded, having witnessed her subsequent art of repressing discomfort. A significant gap between the two protagonists is opening—between her focused selfishness and convenient oblivion and his eclectic imagination and simple honesty—and following the collapse of his dreams and hopes in the wake of a social downturn, it soon widens to separate the amoral aesthete in her from the emotional weakling in him. Secondary characters both complicate and clarify matters as this schism widens. The empathy of Luzie, a young woman restored to health after bouts of madness, thus sustains Christian in the emotional vacuum Naomi has left him, yet does so as a realist who accepts life for what it is. He, by contrast, is an idealist who rather takes it for what it could be; admits to everyday anxieties, yet daydreams of having courage in greater risk zones; fears the cow next door,

---

<sup>52</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 211-3.

<sup>53</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 215, 218-20, and 225.

<sup>54</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 243, 256-7, 260-5.



but not the African tiger (sic!). Pie in the sky is his diet, not earthbound Luzie's.<sup>55</sup>

Instead of approaching Christian to Naomi, whose aims are larger than life, these trademarks only highlight his inferiority. What sounded idealistic was but a wimpy escapism driven by fear of the slightest concrete responsibility. Naomi's beastly fortune-hunting knows no limits. Neither a moral core nor a sexual identity will stand in the way of this femme fatale's relentless pursuit of a life-consuming and life-defying agenda. Unlike Luzie's sensitive realism, homesteaded even in alien soil, Naomi's cold romanticism is rootless even in the midst of the familiar, a daredevil's godless but all-transcending impetus, defying every nook and cranny of timid Christian's religiously tinged but pale idealism. All that these opposite positions share is an underlying discomfort, which neither one succeeds in alleviating, but which accounts for an attraction between them that literally defies reason. Despite Luzie's compassion for him, and Naomi's humiliation of him, it is the latter Christian finds irresistible, not the former; Naomi's "lovely Medusa head did not petrify, but melted his heart, whereas *Luzie* only struck with horror and fear."<sup>56</sup> Nothing is as frightening—to both Christian and Naomi—as the sign of a lackluster reality. That fear is their single bond, and so it is destined to break. All departures from a fragmented world are destined for further fragmentation.

It is this irreparably torn nexus that underlies and saturates Andersen's extensive narrative; it aggravates most of the conflicts that erupt and motivates the attempts at band-aiding them by the *pluralis majestatis* narrator, and consistently undercuts its multifaceted reach. Both Christian and Naomi are dreamers defiant of a reality that produced them both—as was the man who godfathered the former and fathered the latter—yet Christian inadvertently remains reality's shy copycat, while Naomi boldly takes off into fairy-tale land. A (other) persona is the magnet attracting her, while he keeps searching for the person (that remains) behind the mask. Her recipe enables her to rid herself both of her Norwegian (father's) identity and of the Christian discrimination against her other identity, that of a Jew. It takes blatant hypocrisy for her to administer the identity change, yet she eschews Christian's escapist idealism, in fact, gladly distances herself from his whining, and like Ismael, who was hated by all, proudly embraces crushing loneliness and a life of chaos without hope of resurrection or salvation. Well

<sup>55</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 27, 110-6, 121-6, 129-30, and 146-7.

<sup>56</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 188; see also pp. 149-53 and 185-7.

aware of aiming at her own foot, she still pulls the trigger. However, when she needs her disguise the most, she notes a pitiful character that reminds her of Christian and awakens her affinity. After all, her masked defiance of the same reality he so openly and embarrassingly succumbed to has not taken her much farther than him. If he was angst in person, she was angst of facing her person—stripped of its cloaking persona, often borrowed for the occasion, whether from her haughty mother or from the timorous Christian. In the end, both protagonists prove angsty and unable to transform their respective experiences into selves taking ownership of their world.<sup>57</sup>

Torn to the core is Christian in his own way as well. His spirit is willing, but the flesh is weak. While his medial condition has a psychosomatic component—bridging the spirit-flesh divide—this in no way diminishes the scale of his mental fissures.<sup>58</sup> I've already twice alluded to the difference between his mentality and Luzie's, but a third dimension is that she has overcome madness, but he still has it coming to him, albeit in some artsy guise that later carries him away—until sensations of a lifeless reality kick in all the harder.<sup>59</sup> Mad or not, both Luzie and Christian were always prone to creative dreaming, but in his case the disposition is enhanced beyond the real by the impetus of his godfather.<sup>60</sup> In addition to noting Christian's hard landing in reality after his dreamy flight, the stamp of approval he receives from this elderly double-murderer and suicide must be mentioned. A charismatic wolf in sheep's clothing, whose adventurous life is completely shrouded in darkness,<sup>61</sup> his immoral terms of endearment sit much better with Naomi, his illegitimate daughter, than with his godson—who is treated to the tenets of the man's gospel at Christian's last visit to his home—which altogether makes this father figure one of *Only a Fiddler's* major fragmentation bombs. As mentioned earlier, universal morality, by his account, is out, cultural relativity in; everything goes, bestiality included, if only authorized by some custom.<sup>62</sup>

Step by step Christian is torn to shreds, most positively when sitting in his attic, virgin shaped hoar-frost forming on the window, and he is reminded of a similar situation seven years earlier, when the appearance

<sup>57</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 156, 160-2, 171, 173-5, 219, and 240.

<sup>58</sup> Cf. Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 40-2, 44, 46, 150-1.

<sup>59</sup> For her troubles, see Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 53-7 and 146; for Christian's (artistic) madness, see p. 75; and for his reawakening to a soulless reality, see p. 81.

<sup>60</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 54 and 187.

<sup>61</sup> See reference in note 58 to Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 81.

<sup>62</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 69-70 and 66.

of the cold woman of death preceded the demise two months later of the room's elderly male inhabitant. Given his own youth, this cannot be the outcome for Christian here and now, so "in the midst of loss and a future outlook without hope, his desire for life awakens; he grabbed his violin, and starvation and cold were forgotten to the soft melodies." But the genius in the attic is no powerful trope in this novel, and despite the support of the narrating "we," Christian's musical talent ends up serving the parvenu class, people of glamorous but hollow tastes who only nurture his illusion that his misery is a fortune. Adding harm to injury, the support and reception he receives from prominent members of the petty bourgeois dramatic society muddles this mixed blessing even further. Ultimately, as mentioned earlier, even "we" must take Christian's self-congratulations with a grain of salt to simply uphold the narrative's integrity.<sup>63</sup>

The gap between Christian and the real world opens incessantly, and towards the end it is clear that his fortune is not to be found in this world, but in a religious faith that smells both revivalist and Catholic. Even so, his aspirations to live his life in the blue sky have ended in dirt grey, not even in "a simple, cheerful, active life on earth";<sup>64</sup> all human community that is left for him is Naomi, a woman of whom he can just dream, and dream in vain at that.<sup>65</sup> As part of this lowering of expectations to the bare minimum, his trajectory remains obstinately self-destructive in more ways than the personal. Even his onetime self-defining dreams of genius and spiritual power have been trashed in favor of dreams about a general beauty on earth to which he will never be a party;<sup>66</sup> a striking tribute to a pleasure that does not reach beyond expectation. The conventional color for hope is green, but Christian has higher hopes! "Isn't the morning's rebirth of night far more allegorical?" he asks, not realizing that the brighter color only spells the end of hope. When he first observes its burning sheen, it turns out to stem from the devastating fire in Naomi's home next door that consumed her grandfather and exiled her. And when the "hope's fiery purple" reemerges before his eyes years later—symbolically as reflected in colored glass as

<sup>63</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 228-31.

<sup>64</sup> The title of a famous poem by the Danish poet N.F.S. Grundtvig, cited here from *100 Poems From the Medieval Period to the Present Day. Bilingual edition*, selected and ed. by Thomas Bredsdorff and Anne-Marie Mai, translated by John Irons in cooperation with Klaus Høeck, Copenhagen & Seattle: Museum Tusculanum Press & University of Washington Press 2011, p. 167.

<sup>65</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 267 and 270-1.

<sup>66</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 268, 272 and 274.

icy images of frost had been on the window panes—its source is an even deadlier fire that devastates both his stepfather’s farm and life and ruins the future for his mother.<sup>67</sup>

All this is decisively tied to symbolic representation, and not simply to abstract allegory. Andersen scholars across the board have addressed the symbolic role of birds (and other animals) in the author’s work with Møller Kristensen’s reading of *Only a Fiddler*’s contrast between Naomi and Christian as one between freedom and domesticity, or wild and wounded birds, respectively, being but one instance.<sup>68</sup> More recently Johan de Mylius has tracked the stork as Andersen’s favored symbol of life from the novel’s opening page onwards. Specialized in Andersen’s novels,<sup>69</sup> but a student of his entire life and oeuvre, de Mylius offers his interpretation of this symbolic bird in *Only a Fiddler* within the context of a book primarily devoted to the poet’s fairy tales. The storks are “the mysterious birds. The mystery of life in itself, life’s return and resurrection in nature. Birth and new beginning. The stork, Andersen’s favorite bird, is thus ... to be considered a visible counter image to death and destruction.”<sup>70</sup>

While this is true—and is evident throughout the novel—it is neither the whole truth nor nothing but the truth. Storks’ resilience is not as unlimited as the words about their mysterious capacity to indicate “life’s return and resurrection in nature” might lead one to believe. While the mother stork burned in her nest with her chicks in the fire at Naomi’s grandfather’s house, the male stork, whether it survived or not, continued to preoccupy Christian’s thoughts, eventually alongside memories of other storks, one in a meadow that enticed him to travel out into the world, “and now the stork, the only living creature he had around him at home in his solitude.”<sup>71</sup> Yet the link between man and stork is no life insurance. Ever since the opening chapter, it has been repeated that even storks kill each other<sup>72</sup>—perhaps an evolutionary necessity for survival of the fittest but nonetheless a loss of life and especially the kind of life this protagonist lives—and this deadly outcome is precisely what befalls Christian’s current beloved companion. For all this bird’s hypothetical vitality, domestication, following its defeat by

<sup>67</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 21-24, 41, 166-7, 176.

<sup>68</sup> Cf. Kristensen, *Den dobbelte Eros*, p. 174; cf. note 35 above.

<sup>69</sup> His *Habilitationsabhandlung*, titled *Myte og roman: H.C. Andersens romaner mellem romantik og realisme* (1981).

<sup>70</sup> de Mylius, *Forvandlingens pris*, pp. 299-300.

<sup>71</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 269; see also pp. 9, 11, 17, 23, 47, 78, and 148.

<sup>72</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 11.

its own species, is a dangerous temptation it cannot resist. What it means for its human protector, he tells his feathered fixation directly: “Now I am alone again! You will not bring spring to me! Dead! Everything must die! Everything we must lose!”<sup>73</sup> This is what Christian has left: *carpe diem*. It may sound like a promising acknowledgment of reality, but “the mystery of life in itself”? Perhaps rather a virtue made out of necessity by someone wrecked on a rock!

#### VI. *Going Places—This Way or That—to No End*

If Christian, despite his best intentions, comes to naught both existentially and symbolically, so does Naomi. For both protagonists the endgame is significantly preceded by travel, but while in Christian’s case such movement predominantly amounts to dreamy mind-travel, Naomi, though no less a dreamer, puts her money where her mouth is *and* her boots on the ground to go from one geographical place to another. Just as the two of them are most profoundly connected by conflict, they also travel in radically different ways and even encounter different types of conflict en route. Andersen himself was, of course, the great and complicated European traveler of his day, crisscrossing Europe on some thirty longer and shorter journeys (not to mention his countless domestic trips and sojourns). I have elsewhere surveyed and reflected on this crucial aspect of his life and career, which resulted in both major travelogues and significant representations in other genres.<sup>74</sup> Without rehearsing my previous comments on the matter of Andersen as a traveler biographically and artistically, geographically and mentally, let me simply suggest what may be relevant to the present discussion of *Only a Fiddler* (and single texts from two other genres), namely, the question raised by the topos of travel in all his writing: how fictional may his factual prose be, how factual his fiction? Even a superficial reading of *Only a Fiddler* (to say nothing of the earlier *The Improvisatore*) will note passages about travel that seem lifted from biographical accounts or homesteaded in other factual prose, while others are more deeply intertwined with the artistic project (while still beholden to personal experiences).

<sup>73</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 273.

<sup>74</sup> See Poul Houe, “Going Places. Hans Christian Andersen, the Great European Traveler,” in *Hans Christian Andersen. Danish Writer and Citizen of the World*, ed. by Sven Hakon Rossel, Amsterdam and Atlanta: Rodopi 1996, pp. 126-75; for a Danish version of this text, see Poul Houe, *En anden Andersen—og andres. Artikler og foredrag 1969-2005*, Copenhagen: C.A. Reitzel 2006, pp. 305-72.

Having said as much about travel, be it in different genres or in the different modes of Christian and Naomi, there is a common denominator that is prevalent. No matter how differently motivated or executed movement in any of these cases and settings may be, circumstances beyond anyone's or anything's control prove decisive to the outcome—and equalizing and devastating beyond the imagination of individual characters and genres. Naomi's travel bug issues from her Jewish heritage, from a people "who must travel in order to be buried," as Christian's mother puts it.<sup>75</sup> And so it goes for Naomi herself. Her distance to Christianity and patriotism may be part of her Jewish makeup, yet Andersen's solidarity with her character shows in two ways: that they both first arrive in Copenhagen during the pogrom of 1819, and that she like him feels Danish but more fundamentally a citizen of the (European) world.<sup>76</sup> But then her bug gets wings and like a migratory bird carries her to both geographical and mental locales—even confluences of the two—that were out of her author's biographical reach, yet are still within the range of Jewish cultural history, at least as he perceived it. Via sites on Andersen's personal travel map, such as Vienna and Paris, this fictive offspring of his and Ahasverus goes Hindu! As mentioned earlier, she even flocks together with Ladislaus, this other unruly bird of a feather, to extend her excitement about geographical freedom into the realm of sexual lability.<sup>77</sup>

Temptations to settle for less do not sit well with Naomi. On tour to Vienna with the count she considers her foster father, the couple is joined by a doctor, who relishes in the foreign—so long as it reminds him of home and the familiar. When the count entices her to settle down, she adamantly resists and defiantly accepts her alien and incompatible station in life. Truth told, as the narrative tells it, her frankness is a bit gratuitous. When she had poked a group of snobbish French patriots in the eye with her heretic cosmopolitanism earlier in the narrative, she was already known as a social outcast who had nothing to lose by such erratic behavior. Neither her natural talent nor her pride is in doubt, but neither is her self-delusion about the moral rectitude in which she clads these attitudes. For all her passion, both its direction and ambiguous nature repeatedly overpower her ever so nimble identity masquerades and checkmate her control measures.<sup>78</sup>

<sup>75</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 25.

<sup>76</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 180-3.

<sup>77</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 203-8.

<sup>78</sup> Cf. Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 223-5 and 189-95.



Put differently, her freedom does not belong to her; she belongs to it and follows its ins and outs defenselessly. Yet simple home and everyday life is not an option and counts for no more than a point of departure. So off she goes, and the narrative's "we" follows her—to where the adventure may take her and "us"! And where might that be? Surprise, surprise—to an encounter with Christian's poor itinerant father, just another lost soul abroad, whose journeys have led nowhere, but whose greeting "we" at least can return to his and "our" old country—by the stork, who is presently "our" guest. Much ado about nothing is what it all comes down to: adventures that are literally not of this world, but intensely norm-breaking eruptions awaiting a genre—such as the fairy tale—in which they may become, or at least may energize, a world of their own.<sup>79</sup> I shall return to this point below.

For now, let us briefly follow Christian on his seemingly different travel route. Like Naomi, he wants to try his good fortune abroad, but no unruliness or transgressions like hers move or shake him, no uncontrollable passion. Yet in a sense they are in the same boat, and that boat is *the accidental*, to which both succumb in the final analysis. A heavily narrated chapter in *Only a Fiddler's* first part—almost emulating a chapter in a *Bildungsroman*—frames a discourse about Christian's flesh and spirit, his potentials in life and art, with almost essayistic reflections on the human condition more generally. One sentence, about a stillborn child coming miraculously to life, reads like a preamble to Christian's future: "Were it perhaps the tones that drew his soul back, in order that he could work here on Earth, or was it mere accident, this Solomonic sword of rational man?"<sup>80</sup> De Mylius rightly notes that Andersen is a rarity among his Danish contemporaries in his "operating with accident as a (negative or positive) factor in existence"; he even compares "the fate that Andersen let happen to the poor violin talent Christian in the novel *Only a Fiddler*" to a story about "the meaningless accidents that steer a human being's life towards the abyss." Precisely this meaninglessness, he adds, was what Kierkegaard in his critique of Andersen's novel found most offensive.<sup>81</sup>

Now, what does this accidental scheme of things—or lack of scheme—add up to in Christian's case? The impetus he received early on from his tailor father was clearly deceptive. Traveling with his parents, Christian hears his father—inspired, even he, by the flight of a stork—go into lamentations

<sup>79</sup> Cf. Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 195-9.

<sup>80</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 44.

<sup>81</sup> See de Mylius, *Forvandlingens pris*, pp. 83, 326 and 328.



about the failure of his favorite stork to return, the one whose nest on the Jewish house was burnt along with its chicks. Unless it has died, it is “still on a journey to forget them. God forgive me! I do believe that on a journey one can get over any loss.”<sup>82</sup> As it turns out, the opposite holds true. Temptations to escape loss by way of travel are irresistible for the tailor, who admits that “now I am home again, and so I suffer from unrest, longing is my thing, desire to travel the pillow I rest my head on”;<sup>83</sup> but the result is only graver loss—both of what the traveler leaves behind and what he was hoping to gain abroad in its stead. A later narrative comment suggests as much: “The home language, heard in a foreign country, has the same impact on the heart as childhood melodies have on an elderly person.”<sup>84</sup>

In Christian’s case the feeling of homelessness already instills itself as he moves into the home of his farmer stepfather; and later meeting his real father, who was thought to be dead, on a festive occasion, does not unequivocally alleviate the pain. Even after his resurrection, as it were, the tailor believes he lives in the moment, yet for that to happen, he remains obsessed with always being in other places than where he actually is.<sup>85</sup> Travel is his magic wand, but given its built-in contradictions, it comes as no surprise that his thoughts wildly surpass what he himself is able to verbalize. So, in his stead, the narrative “we” speaks for him with a voluminous eloquence that deserves to be entertained *in extenso*:

If the road to *salvation*, which our natural as well as positive religion promises us, leads from Earth to a higher star and from the latter to an even more developed and for us more suitable, then all life unfolding becomes one large journey of exploration, a migration from city to city towards the heavenly Jerusalem. Our journeys here on Earth are a simple but graphic image of this larger flight. One makes acquaintances, and friends, from whom one separates teary-eyed as it feels bitterly sad never to meet again; we are compelled to be together for hours and days with people, who are a pain in the neck to us, and later, after our separation, they appear to us as entertaining originals; what caused us the greatest sorrows and anxieties become simply radiant points. From the heavenly city, the goal of our striving, we might be gazing at a starry sky, where between the shining points even this Earth of ours is to be found; we recognize it as the home of our early life, and all memories, such as childhood memories, we seem to recall. Wonder where they

---

<sup>82</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 47.

<sup>83</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 50 and 52.

<sup>84</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 58.

<sup>85</sup> Cf. Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 73, 137, 140 and 142.

arenow, those with whom my best hours there were inseparably shared. Well, no matter where they are, they will remember the same hours and, like me, be looking forward to the reunion. We point to another planet, a world of a higher upbringing, and recall the years lived there. In the same way, down here on Earth, we look back upon a great journey and say, when we consider the map: "Paris! Yes, I was there four months! Rome, there I was half a year!" and we feel a yearning for those we came to know dearly and had to separate from, *but this yearning does not frustrate our happiness at this moment. On Eternity's great journey we should not be learning to love a few people on a given location only, we are not Earth dwellers, but citizens of the Heavens; the human heart must not be a comet, whose beams point in one direction only, but must be a sun beaming with equal clarity in all directions. These were the thoughts that, with less clarity only, filled Christian's father and offered him a kind of resignation.*<sup>86</sup>

The passage is remarkable in several respects. First, it does perform what its self-reflective last paragraph claims about Christian's father in the third person: that these thoughts are indeed his, yet are clearly expressed by the epic narrator, not by himself.<sup>87</sup> Significant elements are consistent with the personal experiences of the fictive tailor and further display an overall realism that is most likely grounded in personal experiences of the author. But this down-to-earth stratum is then elevated to a religious-philosophical level that is meant to endow it with a perspective and meaning it doesn't reveal in and of itself. More precisely, apparent inner contradictions on the first level are supposedly resolved on the second, which intersperses the whole quotation but predominate in its latter part, which I have italicized. The main contradiction to be solved is between the momentary and the eternal, to which end earthly limitation and one-sidedness is subsumed under an omniscient heavenly cosmology, and the means to that harmonizing and synthesizing lies in changing the symbolic representation of the human being from a short-lived and one-way beaming comet to a heavenly sun, beaming for eternity in all directions. The physical reaches for the metaphysical, which, in turn, supposedly takes in the physical.

In light of this narratively guided interpretation, all discrepancies

---

<sup>86</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 143; italics, except for the opening *salvation*, are mine.

<sup>87</sup> In the last part of the novel, in Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 222, Naomi says to the poet Castelli that "most poets have only the one advantage to other people that they can better recall and apply, better express what these feel and think!" The epic narrator of p. 143 seems to tell by her standard.

within the actual characters' lived experience fall harmoniously into place. On the journey toward the heavenly Jerusalem, which the narrative thus performs stylistically and rhetorically, a mundane sense of loss and separation are healed. As we on Earth are but a point in the large universe, so are our momentary experiences, like dots waiting to be interconnected within a higher and larger perspective, which here is memory. In memory all particulars and their mutual contradictions are overcome and healed, as when people we actually couldn't stand when we really were with them return in light of our recollection to become indispensable partners in life.

At the same time as the momentary is secured a consoling place in the big picture, the consolation is double-edged. It not simply drowns the particular in a soothing context, it makes this context return a value to the particular this might not seem to have had in itself, but which memory shows was inherent in it. And there is one more reversible trait to note. As the religious context and its spiritual elevation turn transient particular experiences into durable memory, this memory's eternal properties get both validated and authenticated by embracing stories, situations, and sentiments ingrained in actually lived human existence. And not in any privileged sense. The sense that one person has of an elevated and lasting interconnection with another in memory's light, that sense is shared by this other person so that earthly humans by way of their capacity for memory and spiritual enrichment enter an ever-widening and deepening community. Simply put, actual journeys are indispensable for the ultimate journey of life—and vice versa!

These are notions vaguely and superficially indebted to Romanticism and Christian idealism alike, and as a stilted attempt at sophistication, the phraseological mix is further muddled by the way academic discourse overlaps with Andersen's largely fictional agenda; the question raised earlier, how fictional the factual is, and how factual the fictional is under Andersen's auspices, has truly come home to roost. Rigorous philosophy and conceptualization were never this author's strong suit, and besides, his endeavor to have his narrative "we" buttress personal attitudes and characteristics admittedly too demanding for conveyance through self-expression by the fictional person in question, leaves the impression of artistic weakness and subjugation to conventions that his novel otherwise doesn't share.

On the other hand, even if the reasoning behind the entire design is flawed, the proof may well be in the pudding. Moreover, there is considerable artistic courage to be found in his narrative's struggle to unify its lofty scheme

with elementary human experiences, rather than seeking to have the former simply override the latter. This confirms what other observations have amply suggested, namely, that Andersen is an outlier, inclined toward modernity but unwilling or unable to break categorically with the past. Instead, his modernism is chiefly and most genuinely to be seen in the honest failings of his most well-intended, labored, if half-hearted, efforts to keep the modern at bay.

The evidence is as striking as the pudding—which is Christian: “His father’s history made him think even more about his own, but in the latter the star of fortune was on the rise. By contrast, his father’s was descending. Still, rise and descent in misfortune are relatives, as is the rise and descent of the sun and the stars. It all depends on where you see it from.”<sup>88</sup> So, by this account, the tailor father’s traveling way to happiness has been a failure. On the other hand, Christian’s own version of it is not. That is, if he wasn’t pulling the rug underneath both claims by permitting a subjective, almost postmodern relativism to deconstruct the whole modern rational and universal order—precisely the way modernism casts doubt about modernity.

In practice, Christian’s life remains a contradiction in terms as it stays devoted to the very dreams and ideals of hope and fortune its reality dispels. Yet his takeoff seems as promising as he initially predicted. Bright winter frost can stimulate travel, but a certain foggy day with dirty snow does the same: “animated ... his urge to travel, his desire for Romantic adventures. A magic circle of sleet and cold was what his home appeared to him to be, only getting outside and away, then all was sunshine and warmth.—‘Here my fortune will develop only slowly; I will fly away from home, fly away and meet happiness.’”<sup>89</sup> But how long was Christian in the air? Not for very long. A Romantic meeting with Naomi gets confused by his late arrival for their clandestine tryst and by her cross-dressing for the fun of it; when he then elaborates on his plan for the future and a lot of fantasy is part of it, while she is not, things go to pot. He pronounced “his whole fantastic view of the world, his firm conviction that he had to test his fortune as an artist abroad, and what a great man he then would turn into,” to which Naomi caustically replies, “You will never become a great man!” She then leaves the room, “refuses to talk any more to him, requested her bill and rushed homeward in the dark night.”

Christian has not met fortune, but a wall. Left behind alone, he now

---

<sup>88</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 142.

<sup>89</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 163.

becomes the point around which Andersen's narrative weaves a fantastic nightly arabesque of extremes: Michelangelo's images of "sinking souls on the day of Judgment" and Raphael's presentation of the Heavenly in its "soft beauty." "The same boldness in painting the extremes: despair and hope resides in the heart of youth, and the transitions are as precipitous, only the heart of youth mostly favors the bright side." An even denser imaging leads up to the conclusion that in the same way, "the transition in Christian's soul took place this night, while he wandered haphazardly along the labyrinthine by-ways in the direction of Ørebæk,"<sup>90</sup> his stepfather's farm, precisely as the flames on the horizon are consuming the place.

For all his good plans, Christian is stuck in the maze of life, and as far as the eye can tell, not much good is to be had anywhere on the real horizon—unlike the plethora of Romantic or Christian-idealistic images that so generously supply his mind with building blocks for castles in the air or flower for pie in the sky. His very efforts to escape the accidental and labyrinthine conditions of life take his journey into no man's land. Going places, his way or Naomi's—or the way of both of their dubious fathers'—in the final analysis means going nowhere. And the support the novel's narrative might in turn provide for any one of these endeavors to buttress an orderly or meaningful artistic end product doesn't seal the deal as desired; it only nails the coffin in each and every instance. The encounter between the two protagonists on its last page, one bodily and the other spiritually dead, is of course no accident, although it claims to be. It is rather the sort of staged accident that finally brings to the fore that accidents, which the characters themselves thought they had ruled out in the course of their lives, had actually ruled them.<sup>91</sup>

### VII. *Time Travel—Tale Telling*

The conclusion above is not entirely negative, not even for the characters involved. But nor is it, as discussed earlier, as positive as a real tragedy. Characters stick to their illusions even after they have realized that that is what they are, which may actually be quite human, if not human at its best. They come to know that much pleasure, happiness, and the like, is merely fiction, and that expectations only add to the fiction. Nevertheless, it is a fiction that is not blindfolded. Maintaining an illusion for what it is may

<sup>90</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 166.

<sup>91</sup> For further discussion of this issue, see notes 17, 80, 81 above and 116 below.

not be heroic, but at least it is not delusional. Instead of radically doing away with itself, it keeps up appearances, but increasingly as precisely that: a fiction. In *Only a Fiddler* and other novels by Andersen, elements of such fictionalization are in evidence, but the process as a whole is inconsistent and compromised. An author who wants to have his cake and eat it, too, he certainly practices fiction, but chiefly by default. However, parts of his novel design point toward the fairy-tale genre, in which a richer fictional autonomy obtains.

Two passages deserve special attention as bridges between the novel and the fairy tale, and both are associated with Naomi. In the first she is in Rome, with her foster father count and the marquis, her future husband, whose condescension has shaken her more deeply than her encounter in town with the count. Surrounding both her tumultuous inner and her cross-dressed exterior is, however, the Roman night with its special southern light, “this magic soft illumination. But only the eye possesses the image; the soul does not feel the impression, for we do not breathe the air of the south.” Elaborating this difference between the climes of the South and the North, or between “the enjoyment of a sensuous and purely spiritual pleasure,” the passage concludes: “The blue frosty sky in the North lifts itself as a tall, vaulted roof above us, but in the South the remote boundary seems a transparent glass, behind which space still expands.” That said, the epic narrator attaches the note that “this is the air Naomi was breathing,” which once again brings home the point that even sensations that fundamentally impact a character are beyond the capacity of this character to give self-expression.<sup>92</sup>

But why this discrepancy between the one speaking and the one spoken about? Because discrepancy haunts the latter and disables her self-insight. Tension between her and the men around her was the initial part of the fracture, but her perceptive disability in the wake of this conflict is another part, perhaps aggravated by the former. Her innermost being torn between sensuous inclinations and spiritual obligations, she does not have the mental surplus to put this predicament in context—the North versus the South—in a healing manner. Thus the unifying “we” is needed once again to supply interpretation, if not reparation, in the form of the final lines about liberating transparency, to which Naomi is attracted, on the one hand, but hampered by her psychological makeup, on the other. But most importantly, and unlike some earlier interventions by “us,” in this instance,

---

<sup>92</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 241-2.



while still top-down authoritative and didactic, the “we” is intimately sensitive to the character’s own likely sensations and almost prepared to simply prompt her self-reflection, rather than striving to superimpose “our” reflection upon her. In short, “we” are fairy-tale prone.

Another passage about the traveling Naomi comes even closer to this shorter genre with its more elaborate character autonomy. Here she is not already situated at an exotic destination, but at the beginning of a journey abroad. And while “we” are moving along this time too, “we” are doing so with humor and explicit self-irony, thus stepping down significantly from “our” feigned *Bildungsroman* pedestal to the “democratic” level of the fairy tale, where any decisive move, whether indebted to accidental or more rational causes, is supposed to be merely a self-sustaining part of the imagined world. Epic narrators and other outside forces are only allowed in on the host genre’s terms. And that’s precisely what “we” openly acknowledge as “we” prepare to join Naomi on her upcoming trip:

Now, well. For the sake of originality we will travel along. Some benefit or other we must able to reap, something must be there to meet us! We make the deal that we do not return to Denmark until we have experienced an adventure that reasonably rewards our traveling efforts; if nothing meets us, then we will remain out there, never returning home.<sup>93</sup>

In Danish the word for “adventure” is “eventyr,” which also means “fairy tale.” Semantically, the journey from one to the other in Andersen’s native language is travel “on location,” which is not insignificant. But even in (English) translation, it should be obvious that the “we/us” speaks in fairy tale mode, tongue visibly in cheek, in this passage.

Yet before we dismiss the statement made by “us” as a harmless joke, we are well advised to note that the prospective tale seems at least a cautionary one. Things can clearly go wrong, and if they do, the consequences will be noticeable. Considering the course of events ahead, at least for Naomi, and the fact that we are still on the premises of an Andersen novel, the quoted passage, for all its premonition of another genre, is also a dire reminder of the importance of reality checks, which, incidentally, Andersen never abolishes in his fairy tales. Characters like Naomi undoubtedly prepare for walking into fairy-tale land as if it were the land of new possibilities; but at least their plural narrator is not unprepared for the opposite: that ahead may await the *end* of possibility.

---

<sup>93</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 196.



Even as a precursor of the fairy-tale narrator, “we” is on target: deprived, perhaps, of the ability to control events and unify fragmented agency within a fairy tale’s realm, but not deprived of the interpretational insight still needed for such a tale’s fictive characters to suffer their setbacks to the advantage of the reader’s understanding, if not their own. I’m speaking of a true Andersen fairy tale, not a harmless flirt with the idea of one. So long as we are in the *Fiddler* and the company of Naomi and her ilk, any intended solution within human affairs, like imaginatively hiding one’s person behind one’s persona, usually only confirms the problem, leading to an impossible life in an impossible world. In this respect, her narrator’s misgivings before the journey was no laughing matter. “We” is willing to toy with the expectation of pleasure, but as for an actual pleasure, and unlike Naomi & Co., “we” is hedging its bets!

The journey from novel to fairy tale thus marks a significant shift in artistic (re)presentation, but no paradigm exchange. The same can be said about the difference between the two basic modes of travel itself. Any travel takes place in space—between places—but also in time. Sometimes one seems to prevail over the other, if not necessarily at the other’s expense, and generally the geography of travel appears a more salient appearance in *Only a Fiddler*. But there are exceptions to this rule, such as a passage from the text Kierkegaard rejected and a whole later fairy tale that reads as if Andersen preemptively returned the favor, and in which travel happens more even-handedly in both time and space/place. What further stresses the compatibility of the novel segment and the fairy tale to come is their shared concern about existential fundamentals—life, happiness, and death—at a crucial turning point.<sup>94</sup>

I earlier took issue with some points Paul Binding made about this novel segment, so it is time to pick up where I left off in that discussion, namely, where the narrating “we” was eagerly recalling how it was then putting the miseries surrounding Christian and his dying mother behind, and was doing so by propelling both Christian and Naomi towards a better future. Supposedly, the miserable fragmentation of their present would be

---

<sup>94</sup> Another common denominator is the conception of the poet in the two texts. What Naomi sees as a poet’s only salient feature, the ability to “better recall and apply, better express” what other people “feel and think!” (cf. note 87 above) is almost verbatim what the narrating “we” in “The Galoshes of Fortune” calls the poet’s “better spiritual memory.” (Hans Christian Andersen, “The Galoshes of Fortune,” in his *Fairy Tales*, trans. by Marte Hvam Hult, with an introduction and commentaries on the Tales by Jack Zipes and textual annotations by Marte Hvam Hult, New York: Barnes & Noble Classics 2007, p. 253.)

healed by this narrative move forward. As de Mylius, among others, have rightly underscored, “what moves and sets in motion ... and seeks expression in images and shaping fantasy,”—the concept of desire, urge, drift—contains “something archetypical-psychological” as well as “a religious forward moving longing.”<sup>95</sup> All the more it should concern us, it seems, that as “we” now, in early 1833, “twelve long years” later, in the French capital saturated by divisive politics, and only some twenty-five pages from the end of Andersen’s novel, prepares for the nearing day of reckoning, “we” must admit that the signs of the end result are, if not miserable, at least alarming: “Do you hear the swirling wheel? The years that turn! Years roll ahead, twelve long years!” Hindsight, after finishing *Only a Fiddler*, we, presumably “we” as well, know that even time travel can be a doubtful advantage. The fairy tale “The Galoshes of Fortune” will only reinforce that lesson.<sup>96</sup>

Andersen first published this text in 1838 (in a small volume including two additional tales), about six months after *Only a Fiddler* appeared and some four months before Kierkegaard’s critique of the novel saw publication. The tale’s parrot, which many consider a caricature of Kierkegaard, can thus not be considered a retaliatory measure from Andersen’s side, and it was hardly a preemptive strike either.<sup>97</sup> Andersen’s sporadic contacts with Kierkegaard before his review came out had led him to believe that a rather positive reaction from the philosopher-theologian was in the works. The parrot effect, then, is rather to be seen as one of several voices articulated by Andersen about a contemporary public figure in the small Danish capital—a man to whose presence he responded from some distance but mostly with civility, and eventually with a degree of empathy. I’ll reserve further comments on their interrelationship to my concluding remarks and now simply credit the parrot in “The Galoshes of Fortune” for the parody and humor it contributes to a story full of serious twists and turns; as such it is a token of the coherent artistic complexity that this short genre in Andersen’s production epitomizes at its best.

I use the phrase “twists and turns” deliberately, for if there were ever

<sup>95</sup> de Mylius, *Forvandlingens pris*, p. 359.

<sup>96</sup> See H.C. Andersen, “Lykkens Kalosker,” in Andersen, *Samlede Eventyr og Historier*, Vol. I, Copenhagen: Gyldendals Tranebøger 1962, pp. 98-129; here cited from Andersen, “The Galoshes of Fortune,” pp. 231-263.

<sup>97</sup> For an early discussion—between the philosopher Frithiof Brandt and the literary scholar Hans Brix—of the parrot as a possible image of Kierkegaard, see “Dagens Børn,” *Nationaltidende*, January 31, 1930.

a text where accident and other unpredictability win the day, this is it. This is not to say that its composition is loose, but certain narrative elements wittingly pivot on the whimsical.<sup>98</sup> And travel runs through it all and above all. Moreover, the footwear in the title is not merely a signifier of movement. It—not its wearers—makes the movement happen. But is it a movement for the better? While “The Galoshes of Fortune” seems to signal a positive outcome, it is unclear if fortune is what moves the galoshes in its direction, or if they move themselves and only accidentally hit a happy home run.

The fairly long tale is in six parts and, unlike many Andersen tales, populated mostly by human characters. The exceptions are three birds—one of which is the Kierkegaardian parrot—and two metaphysical creatures. These latter two account for “1. A Beginning” and set an ominously ambiguous stage for the overall course of events. Sorrow is there in person, but her counterpart, Good Fortune, is not; only one of “Good Fortune’s attendant’s chambermaids, who pass around the lesser of Fortune’s gifts,” is present, and among these gifts are “a pair of galoshes that I am going to give human beings.” She continues:

“The galoshes have the characteristic that whoever puts them on is immediately carried to the place and time where he most wants to be. Any wish with respect to time or place is fulfilled at once, and now people will finally find happiness down here!”

“Don’t you believe it,” said Sorrow. “People will be dreadfully unhappy and bless the moment they get rid of these galoshes!”

“How can you say that?” said the other. “I’ll set them here by the door. Someone will mistake them for their own and become the lucky one!” That was their conversation.<sup>99</sup>

Which reader will not feel uneasy about this setup, which smacks of a pact with the Devil? The promise of instant gratification, fulfillment of wishful thinking—all as a fruit of a “mistake” engendered by a Higher Power’s sly deception? The point being that it is all so powerful that its reigning spirit, Good Fortune, does not even have to appear in “person” to carry her scheme through; all she needs is an insignificant underling to act on

<sup>98</sup> Andersen, in three different letters from 1838, expresses both awareness and some misgivings about the advanced fantasy that his tale advances. It is certainly “not for children”; “it is, I believe, the most satirical [tale] I have written, and some of the [most] fantastic in our literature”; indeed, “I’m now tired of these juggler tricks with fantasy’s golden apples”; see *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, pp. 300, 308, and 302, respectively.

<sup>99</sup> Andersen, “The Galoshes of Fortune,” pp. 231-3.

her behalf, because her clients—or her prey, us humans—are all schmucks and ever ready to surrender to temptation. By contrast, Sorrow can be as present in “person” as she wants; her message is skeptical, if not negative, and so it is certain to fall on mostly deaf ears.

Sounds right? Yes—except it would be disappointing to find Andersen invested in such a predictably cautionary tale with the moral bent in neon. And he isn't. The tale is cautionary, and its scheme of deception will be validated. But its troubling and lasting impact is not its tug-of-war between two one-sided perspectives on life. It's the irresolution and undecidability of the conflict that wins the day—and the hope for a settlement, one way or the other, that loses. The *Fiddler's* dilemma between damned-if-you-do and damned-if-you-don't continues to haunt, and yes, you must still do or not do something. No matter whom you favor, Sorrow or Good Fortune, you will be left neither distraught nor relieved by the tale's outcome, for neither lady is entirely right or entirely wrong; black or white are out, while black and white are in. It is not the dualism of the world Andersen's story challenges, but the moral coding of the opposite poles, and the notion that a simple choice between them, let alone a harmonious reconciliation or an equilibrium, is possible. Soothing outcomes simply do not stand up to textual scrutiny, so perhaps both Sorrow and Good Fortune are codes that need decoding. Could, say, happiness not be code for the accidental, even if labeled as fate? It seems, even more so in this tale than in the *Fiddler*, that happiness is not for real in Andersen's work; what is for real is the expectation of it. But does that alone, and the awareness of it, on the other hand, suffice to make life worth living, regardless of Good Fortune's lures and Sorrow's objections? To test these propositions, let's follow the life journeys “The Galoshes of Fortune” instigates.

The first takes place in part “2. What happened to the Councilman”<sup>100</sup> as this character, “absorbed in the time of King Hans” mistakenly puts on “Good Fortune's galoshes instead of his own” and finds that “the power of the galoshes' magic had taken him back to the time of King Hans.” To make the long story of this time travel short, the good burgher is shocked to find his familiar hometown replaced with its primitive and filthy antecedent. Funny confusions abound in his exchanges with fellow citizens of this older world, but while they may heighten the spirit of the reader, the councilman himself fails to appreciate the fun and only finds peace of mind when, “luckily for him, the galoshes slipped off, and with them all the magic.” But as predicted

<sup>100</sup> Andersen, “The Galoshes of Fortune,” pp. 233-9.

before, the relief that issues from his homecoming to the modern world he knew before magic sent him out to visit what he had admired from a safe scholarly distance to the past, is, also, unsettling: “He thought about the fear and distress he had overcome and praised with all his heart the reality of our own time with all its defects, still so much better than where he had just been. And that was sensible of the councilman, of course.”

The last line, its phrasing in particular, gives away an ironic distance on the part of the narrative to the smug pronouncements that clearly are meant to sum up the character’s own thoughts. If his flirt with the past initially was gratuitous and deserving of the reality check the galoshes have facilitated for him, his response to that check is doubly revealing. It shows that his studies of the past were superficial but also that by rushing back to the familiar for comfort, rather than using the corrective he has become privy to as an incentive to solidify and deepen his contact with the unfamiliar, he is a character unsusceptible to either education or maturation; quite a dire confirmation of a councilman’s bourgeois identity.

So, instead of enabling his travel out of his comfort zone, and a subsequent betterment of him as a person, the magic’s impact on this man has only confirmed his social persona, thereby removing any hope that might have existed beforehand that he might be worth a better fate. While our time traveler takes the return from his outing to the past, in which he once believed himself to have been genuinely “absorbed,” as reassuring, it is anything but. It may have taken him from the ashes—but only into the fire. His self-containment and lack of imagination may have lain dormant until they were challenged, but now they are for everyone to see. That he above all doesn’t see them only adds harm to his self-injury.

Next in line for a trip in the galoshes of fortune is the watchman in “3. The Watchman’s Adventure.”<sup>101</sup> His is not time travel, nor is it a major geographical journey. He merely wishes he were a lieutenant living in the neighborhood, and once “the galoshes worked their magic[,] [t]he watchman passed into the lieutenant’s person and thoughts.” In that new identity he reads a poem the lieutenant has written about his envy of the poor but happy watchman, and as a consequence the watchman wants to be himself again and is indeed returned to his former self with wife and kids and happiness. Still wearing the galoshes, though, he watches a falling star and cannot help wishing he could travel into the cosmos. That too is granted him, and he ends up on the moon, where the residents doubt the

<sup>101</sup> Andersen, “The Galoshes of Fortune,” pp. 239-44.

Earth is inhabited. Meanwhile, as his spirit is in this other world, his body, left like a corpse on the street when the dream took him away, is taken to the hospital, which leaves its migrant soul with the problem of how to find its remains when it returns to Earth. “But we can take comfort that the soul is most clever when it’s on its own. The body only dumbs it down.” So, as soon as the hospital staff removed the galoshes, “the soul had to get back right away. It made a beeline for the body, and suddenly the man was alive again. ... He was released the same day, but the galoshes remained at the hospital.”

And the takeaway from this man’s small trip to the lieutenant’s room and long one to the moon? Mostly harmless entertainment, it seems; no harm done, but no existential gains obtained either. A zero-sum game, where dreamy inclinations are not rewarded as expected, but the return to reality is no antidote to continued fruitless dreaming, either.

Far more consequential seems “4. A Heady Moment. A Recital. A Most Unusual Trip.”<sup>102</sup> It is a witty segment, featuring, among other things, a new poem, but also a theater performance where “between the recital numbers [the] new poem was recited.” Its title is “Grandma’s Glasses,” and a hospital intern in the audience likes the poem and wishes for its glasses: “Maybe if they were used correctly, you could look right into people’s hearts. That was really more interesting, he thought, than to find out what would happen next year. After all you’ll find that out, but never the other.” He goes on to imagine the insides of different hearts in the audience, one a dress shop, another one an empty shop, and one that is the best of them all but unfortunately has a clerk already. Others “would call out, ‘Please come in.’ Oh, I wish I could go in, like a lovely little thought right into their hearts.” And so he could and did, thanks to the galoshes, from heart to heart: a church, a butcher shop, a rich man’s wife—but “it was an old, run-down pigeon coop. The husband’s picture was the weather vane”—and even “a room of mirrors like the one in Rosenborg Castle” where “in the middle of the floor sat, like the Dalai Lama, the person’s insignificant self, amazed to see its own greatness.” It soon becomes all too much, and our hospital intern “wasn’t able to gather his thoughts, and thought his overactive imagination had run away with him.” After some further ins and outs he ends with “a bloody back, and that’s all he got from Good Fortune’s Galoshes.”

Clearly the sum total of this sequence of travel experiences—all from

---

<sup>102</sup> Andersen, “The Galoshes of Fortune,” pp. 244-51.



purely mental traveling—does not add up to the good fortune promised at the outset. The journey rather gets increasingly complicated, particularized, and short of perspective. The driving lure to gaze into the secrets of the human heart, a mixed blessing to which the poet in Andersen himself actually confessed to be beholden—comes at great cost. Even if it were a window on the truth of humanity, the insights yielded either remain hard to comprehend or reveal unpleasant truths about appearances being deceiving one way or the other, whether belying the richness or poverty of the heart and soul behind the human facade. The bloody back that marks the observer at the end appears to signify the chaos resulting from his hopeful search for a meaningful truth.

And there is more of the same. In “5. The Clerk’s Transformation”<sup>103</sup> we return to the watchman who brought the galoshes to the hospital in the first place. When no one picks them up, they are turned into the police, where it is now a clerk’s turn to confuse them with his own. Walking in them on the street he meets a poet whose gifts and station in life he envies and dreams of exchanging with his own. The sensation of flowers breathing and sleeping in light and air captivates his newly acquired poetic spirit—until he realizes a catch. “I’m sleeping and dreaming! But it’s remarkable anyway, that you can dream so naturally and still know it’s a dream.” And further: “All the wisdom and magnificence you hear and see in dreams is like the gold of the mound people. When you get it, it’s splendid and glorious, but seen in the light of day, it’s just rocks and shriveled leaves, alas.” Suddenly, the light comes across as a double-edged sword, and so does the poetry it enlightens. Yes, the poet dreams—with awareness. Yes, poetic dreams bring splendor and glory—but as expectations of pleasure only. Pleasure itself vanishes like dew before the sun.

Differently put, poetic dreams are adjacent to daydreams, which may sound like a win-win scenario. Now you are a poet, next minute you are a little bird, as if you were enjoying a flexible, dual identity. But the perception of having it both ways is delusional. Poetic dreams always come at a cost and have a downside as well as an upside—with the latter being a slippery slope to the former. An example would be to encounter a group of upper-class kids with low morality, because a true poetic attitude is as obligated to encompass both sides of this schism as it would be entitled to relish the free association between poetic life and the life of a bird.

And birds, too, come with different identities that are not easily

---

<sup>103</sup> Andersen, “The Galoshes of Fortune,” pp. 251-7.



negotiated: lark, canary, and then Poppy-boy, the Kierkegaardian parrot, whose refrain—“Come, let’s now be human!”—does sound in tune with his alleged alter ego’s criticism of Andersen (whose voice, in turn, is delivered by the canary) for being a whining and fake poetic genius without moderation or backbone, and for lacking Poppy’s—and Kierkegaard’s—gift for the human in the sense of the comical and laughter signifying “the highest spiritual stage.” Finally, the canary turns to the lark—impersonating the clerk—to offer it its message of an alternative spirituality: “‘You little grey Danish bird,’ said the canary. ‘You have also been captured. It must be cold in your forests, but at least there is freedom there. Fly away! They have forgotten to close the cage, and the upper window is open. Fly, fly!’” The parrot, meanwhile, desperately continues his refrain, and the lark, right after returning to its desk and former human identity, cannot help parroting the parrot. Until the good clerk finally collects himself and says: “‘That was really a troubling dream I had. The whole thing was a lot of stupid nonsense.’”

Once again a character’s journey outside his comfort zone—this time as far out as into poetry, the very institution for expanding, deepening, enriching a human being’s station in life with experience, awareness, and ultimate truth—has failed. Even worse, the path to creativity turned on itself and resulted in the direct opposite: “stupid nonsense.” Sorrow’s misgivings about the gift from Good Fortune seem entirely validated. With one caveat: precisely the awareness factor in poetry that could have prevented the disaster the clerk experienced was the thing he persistently kept at bay, not the galoshes that took him away from awareness. While his story may have validated Sorrow’s prediction of a dreadful unhappiness following the galoshes, and her expectation that abandoning them would bring relief, the successful operation did not preclude the patient’s death. Sound logic is no more an obstacle to the galoshes going than the law of gravity is to the honeybee flying.

While neither Sorrow nor Good Fortune has hit the jackpot thus far, significant insights are reached in the tale’s last segment, “6. The Best Thing the Galoshes Brought,”<sup>104</sup> both in terms of reflecting Andersen’s own notions of travel abroad and in terms of the text’s coming full circle by taking us back to the authorial notion of travel in all its complexity. A student preparing for the ministry puts on the galoshes and walks down a little garden path in central Copenhagen, exclaiming almost in Andersen’s personal lingo and

<sup>104</sup> Andersen, “The Galoshes of Fortune,” pp. 258-61.

tone: “Oh, travel, travel! ... That’s the most splendid thing in the world. That’s my heart’s fondest desire and would quiet this restlessness I feel. But it has to be far away! I want to see the wonders of Switzerland, travel in Italy, and— ” Yet lo and behold, the actual experience on the road in Switzerland proves less dreamy and more stressful. Yes, “all of nature was grand, severe and dark,” and so forth, but “then it started to snow, and the cold wind blew.” Predictably, a change of mind ensues: “‘Oh,’ he sighed. ‘I wish we were on the other side of the Alps, then it would be summer, and I would have gotten money on my letter of credit. I can’t enjoy Switzerland because of the anxiety I have about this. Oh I wish I were on the other side.’” As the saying goes, the grass is always greener on the other side.

Or is it really? For in “Lovely Italy’ ... thousands of poisonous flies and mosquitos flew into the coach,” and surrounded by the unparalleled natural beauty they were promised by the travel books, and which they agree is indeed there, the travelers’ “stomachs were empty” and their general misery multiplying. In the midst of the most desirable place imaginable there is no place to go: “With all their hearts they yearned for a place to spend the night, but where would this be?” Eventually the misery that seems to know no end ends in “perpetual whimpering: *miserabili, Eccellenza!*” Expectations of delight have definitively not led to delight itself. But our theology student seems to have a diagnosis of the problem:

“Yes, traveling is very well,” sighed the student, “if one just didn’t have a body! If only the body could rest and the spirit could travel. Wherever I am, there are miseries that press on my heart. I want something better than the present. Yes, something better, the best. But where and what is it? After all, I do know what I want, to go to a happy place, the happiest place of all!”

Not only is this diagnosis no solution to the problem; it is the major part of it! After looking for a real answer to his own question, he simply gives up and settles for a platitude. Yet in this way his case epitomizes the conundrum that has reigned during the entire tale ever since it was set in motion by the confrontation between Sorrow and Good Fortune’s proxy.

The pursuit of happiness, the ultimate happiness at that, is indeed the irresistible urge that drives all travel (as a metaphor for all human endeavor), but it is also what drives all actual traveling into a hole. Had the traveler been pure spirit, it might have been otherwise, for spirit can dwell satisfied in a perpetual expectation of happiness, which is what models of spiritual travelogues traditionally have sought to materialize aesthetically. Meanwhile,

the body, that burdensome other part of the human, has basic needs of food and sleep and physical comfort, the absence of which no spiritual satisfaction can atone for in the long run. Absent any magic squaring the circle of human dualism, only death, in parting the body from the soul, can clear the hurdle, which it does.

After the student has delivered his cited words, he is back in his home, in a black coffin in the middle of the floor. “He lay there in the quiet sleep of death. His wish was granted—his body rested, his spirit traveled”—all in affirmation of Solon’s words of wisdom: “Call him till he dies, not happy but fortunate,” which actually, as a preamble to the tale’s own conclusion, does square the circle by talking about happiness and fortune in one breath, yet out of opposite sides of the mouth. Following this preamble, Andersen’s resolution is ingenious, as it sees the forest for the trees by advocating the solution that solutions be taken out of the equation once and for all.

The scene is somber. “Every corpse is the Sphinx of Immortality,” and so death cannot tell what the student wrote in poetic form “only two days earlier.” But the narrative is not bound by the silence of a sphinx, and the reader can infer from the two stanzas it affords that, for all the unspeakable solitude of death, human lives can be as silent and about as much suffering as any corpse, of which death may not be aware. “Know that in life much presses harder on the heart / Than all the soil that’s cast upon your coffin.” Leaning over the dead student’s coffin are both Sorrow and Good Fortune’s messenger. Between their opening exchange in section 1 and now, an empirical record has been established, so now the question of who has been proven right and wrong can be addressed. Sorrow reads the evidence in favor of her view: the galoshes did no one any good, to the contrary. But Good Fortune’s messenger is as slippery as always and even seeks to escape the dilemma—that the characters willingly wore the galoshes despite the falseness of their promise—between the horns.

“At least they brought the man who’s resting here a lasting good!” answered Good Fortune’s messenger.” Already her phrasing is seductive. “At least” may suggest a concession on her part, but rather than leaving it there, she covers her tracks with an even grander deception; not only was the student not deprived of any good, he was brought a *lasting* good. Rather than trying to dispute the facts, which would be suicidal, Good Fortune’s messenger cunningly leapfrogs above the empirical to a grander scheme of things that has the added benefit of not inviting any tangible scrutiny. She even seems to be taking her deceptive clue from the student’s disarmingly

naive playbook, which spoke in favor of the spiritual—to which the lasting, if not eternal, belongs—as opposed to the bodily mundane, which he himself wanted to see discounted. Yet Sorrow avoids her opponent’s trap by seeing through her rhetorical varnish under which nothing of substance resides. “‘Oh no,’ said Sorrow. ‘He went away on his own; he was not called. His spiritual power here was not strong enough to gain the treasures that he was destined for. I will do him a favor.’”

What this exchange reveals is a fundamental ambiguity in Danish Golden Age thinking around Andersen (and Kierkegaard, as well as the controversy between them). Is the body/spirit dualism an optimistic, Hegelian-like ladder onto which the individual is called by the spirit that reigns supreme and omniscient and onto which he therefore can step, reasonably assured that his own share of spirit will self-perpetuate to no end, or rather until the ideal, “the happiest place,” has been arrived at? Or is our traveler, in body or spirit, or as a person composed of both, not undergirded by such a safety net of transpersonal progression, rather a traveler in life all “on his own” and thus entirely reliant on his own “spiritual power,” which in the student’s case—and in the case of many fellow travelers before him in this fairy tale—verifiably did not stand up to the challenges before it—especially not to the challenge presented by the temptation to embark on that other travel mode, Good Fortune’s, and by wearing its galoshes?

It seems obvious that Andersen sides with this latter, more modern and individualistic model and even courageously populates it with an individual that both falls between tradition and modernity and displays some of the weakness Kierkegaard detected in Andersen himself. However, the final lines of “The Galoshes of Fortune” show anything but authorial weakness. While Good Fortune’s spokeswoman with her highbrow doublespeak hits Sorrow below the belt, the latter proves to be the one with the upper hand. Literally speaking, since she physically removes the student’s galoshes and strips him of the illusion he fell for and was unable to free himself of. Not only does that bring him back to life, as it was before his ill-advised chase of pie in the sky; one more thing happens: “Sorrow disappeared, but also the galoshes. She must have considered them her property.” Good Fortune has both lost her prerogative and lost it to her arch opponent.

This is the ultimate ambiguity embraced on Andersen’s entire journey through the human condition. A spiritual dualism in crisis is his focal point, and at no point does he evade its premises. But amongst its two conflicting versions he prioritizes one over the other. One outlook, idealistic and

highfalutin, that ends up discredited by human experience, even discredits herself by backing her claim to spiritual power with lowly machinations. The other outlook, tempered and perceptive, skeptical, yet morally authentic and sensitive to real life individuals' trials and tribulations, seems to have the author's stamp of approval and so the ideological contest is decided in her favor. But even as she takes possession of the galoshes as of a trophy, victory rings pyrrhic.

For one thing, her own modern game plan requires individual actors of some capacity, a requirement that has clearly not been met by the tale's cast. Making the removal of the adversary's lure appear a strategic feat, and not simply an act of tactically thumbing her nose at Good Fortune, may also backfire as the real power of this adversary always lay in the weakness of the victims, which doesn't go away by removing an externality. And, again, little suggests that wishful human thinking is not still on the go and will remain so regardless of any symbol's deconstruction. Finally, might it not inadvertently compromise Sorrow's integrity to take possession of the symbol that most blatantly refutes all that she stands for?

Or are the last lines of "The Galoshes of Fortune" to be read as a sign that both Sorrow and Good Fortune (the latter personified by the galoshes) are now gone—and with them the very dichotomy governing both sides of this culture war, as it were? If the answer is in the affirmative, one wonders what will surface in their stead. But even if Andersen has not left us all at this ground zero, he has certainly destabilized and unsettled existing dichotomies, one perhaps more than another. None has been untouched by his critique; not his reader, either.

All things considered, traveling with Andersen is no easy ride; it takes us not to the end of the world, but somewhat to the end of how we knew it. As the saying goes, it familiarizes the unfamiliar and defamiliarizes the familiar. The one wholesome thing about this is that both happen in the same artistic gesture. How far the disruption of received knowledge and assessment might go may still be debatable. Does, for instance, the magic inherent in the galoshes (and in other typical fairy-tale designs) leave the scene with them? Was it always a force for liberating spirit from body and for enabling its journey on its own into the unknown, unimpeded by bodily deadweight? Was the outright death of the body an acceptable price for the spirit's independence? Do intangible spiritual ends justify the sacrifice of bodily materiality as a means to that high end? Or is, by contrast, magic's ideological code not restricted to masking a simple mental seduction? Does

it also put a positive spin on the accidental, a chaos far more frightening than lowly personal weaknesses? Can even fate, good fate at that, be just an orderly term for the accidental? The answers are still blowing in the wind, but the questions are hard to avoid after reading seminal Andersen texts. Yet Kierkegaard didn't seem to notice.

### VIII. *A Comedy in the Open Air—an Open-Ended Closure?*

Most treatments of Hans Christian Andersen that seek to propose a comprehensive view of their subject would prioritize his famous fairy tales and stories. This essay is different in taking off from writings that connect Andersen and Kierkegaard to one another, which in the case of Andersen's contribution to the nexus between them puts the emphasis on his third novel and on aspects of his Kierkegaard-related works in other genres that are also informed by or related to their intertextuality. The overall Andersen remains my ever-so-sketchy, objective, but I meet it with observations radiating primarily, though not exclusively, from the material within which he or Kierkegaard directly or indirectly refers to the other, even if I submit an interpretation of these texts that goes beyond what the parties themselves might have intended or envisioned. In the case of Andersen, my focus here, the Kierkegaard connection is but a sounding board, no more, no less, that was in place when Andersen penned his works, and of which I avail myself beyond Kierkegaardian earshot, as the discussions of *Only a Fiddler* and "The Galoshes of Fortune" will have demonstrated already.

The remaining work of art in which Andersen evokes Kierkegaard is the vaudeville *Comedy in the Open Air*, published in 1840 and first performed in the month of May that year.<sup>105</sup>

Theater was always Andersen's unfortunate love; few of his many attempts in this genre were truly successful and hardly any has stood the test of time.<sup>106</sup> Despite this fact many of his works even in other genres include references to stage activities—playwrights, performances, audiences, the list is long.

In *Only a Fiddler*, for instance, one chapter begins with Christian

<sup>105</sup> H.C. Andersen, *En Comedie i det Gronne*. Cited here (in my translation) from *H.C. Andersens Samlede Skrifter*, Vol. 10, 2<sup>nd</sup> edition, Copenhagen: C.A. Reitzels Forlag 1878, pp. 399-428.

<sup>106</sup> *Comedy in the Open Air* was actually an exception in terms of its immediate success, but not in terms of its lasting importance, which it owes solely to the parody of Kierkegaard; see *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, p. 405.



being taken by his mentor Peter Wik to attend the performance of both a comedy and a ballet, an experience that occasions reflections on precisely a dichotomy of the kind that runs through the whole novel (and through tales like “The Galoshes of Fortune” as well).<sup>107</sup> On the one hand we have the theater as the place where dreams, such as Christian’s of happiness, are invoked, while on the other, there are theaters, like the ballet, where the opposite is the case as performers here show the shadowy side of human life. In addition, Christian’s evening in the audience with Wik also shows him both looking in vain for Naomi among the spectators and sensing for the first time how art, including his own music, holds the promise of something deeper, even “higher, nobler, than everyday human business,” which, however, he personally must toil artistically in order to bring to the fore. Added to that reflection on *Only a Fiddler*’s most conflicted theme is a sign of the very schism between Christian and Naomi’s version of humanity. As she is really at a theater, in Paris, especially a ballet gets under her skin and shakes her visibly; after her dizziness subsides, she smiles and describes her reaction: “there is so much fantasy in the demonic Sabbath that one can’t contain it. It seems an entire feverish dream.”<sup>108</sup> Clearly, the demonic attracts her as much as it scares Christian—and we become privy to yet another telling eruption from the fault line running through this novel’s underground.

In “The Galoshes of Fortune,” as we recall, the poem about “Grandma’s Glasses” was recited at a theater. It was here the intern in the audience found inspiration to express his hidden desire for glasses that, like grandma’s, would enable him to “look right into people’s hearts,” the mixed blessing granted Andersen himself by this double-edged sword in his artistic armor.

Though less profound, the theatrical implications of the 1840 vaudeville resonate with the ones just mentioned, and besides, the play shares in the travel theme that occupies so much of Andersen’s work in that the theater in question is a small traveling enterprise that moves not only its show from one site to another, but within the show its focus from one caricatured character to another (all played by the same actor in different disguises). As one of these figures is a satirical take on the Kierkegaard who had trounced Andersen and his *Fiddler* (both the novel and its male protagonist) for spinelessness, it lies near at hand to note the play’s (and Andersen’s general) show of mobility as a merry reminder that a flexible spine has an emotional

<sup>107</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, pp. 100-2.

<sup>108</sup> Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 253.



upside—a gift for sympathetic insight—that is as important as the downside the studiously cerebral Kierkegaard had given all his attention.

*Comedy in the Open Air* has two actors only. Frank is the inspector for a count, into whose park and pavilion Dalby, the director of a traveling provincial theater, wants to be permitted, along with his troupe, to give a performance. Because of Frank's resistance on his master's behalf to this plan, Dalby needs to take some persuasive measures, which he does by having all his comedy's characters act their role in front of Frank, until he eventually relents to the talent of their performance. The straw that breaks the back of his opposition lands when Dalby charmingly reveals to him that all the characters were enacted by him wearing different wigs. What makes this display of talent, as Frank calls it, or poetry, which is Dalby's own name for it, so compelling is clearly its meta-theatrical effects: actors being enacted, and a whole play being part of a play about itself. The comedy lies not merely in the original play for which performance location is being sought, or in its various humorous character roles; it lies as much in the comic illusion of the second order embracing the first, and in the elusiveness with which that second order embedding the first invites the audience to enjoy the beans being spilled about the whole trick.

Without exaggerating the artistic power invested in Andersen's scheme, its light-hearted aesthetic masquerade is of the kind a philosophical mind like Kierkegaard's might at least be expected to take for what it is. This did not happen, however, in no small measure because one of the caricatured characters is—Kierkegaard. The still-living writer of the paper on Andersen's third novel is quite mercilessly nailed to the cross, and not the cross of his radical Christian faith but the one of the Hegelianism he had abandoned, if more in substance than in style. Whatever caused Kierkegaard to pen his critique of *Only a Fiddler* in offensively snarled lingo, Andersen parodies the effect with a vengeance by putting similar words in the mouth of his vaudeville haircutter, “or perhaps *hairsplitter*, who reads out Kierkegaard's own mock-Hegelian prose as if he were nattering gobbledygook.”<sup>109</sup>

In fairness, though, to Andersen and the play as a whole, several non-Kierkegaardian figures have been successively included, too; for instance, a decoration painter, a poet, a prompter, even the coquettish wife of the

---

<sup>109</sup> Timothy Stock, “Kierkegaard's Theatrical Aesthetic from Repetition to Imitation,” in *A Companion to Kierkegaard*, ed. by Jon Stewart, Chichester UK: Wiley/Blackwell 2015, p. 368. See also note 17 above for Julia Watkin's comments on Kierkegaard's *From the Papers of One Still Living*.

painter, with each appearance followed by a scene in which inspector Frank delivers his response to what he has just watched. As this list of characters more than suggests, everything in the play is about playing—including such parodies as the painter’s critique of nature’s imperfection and poverty, despite all its richness; the poet’s preference of rhyming over poesy; the problems caused by a stuttering prompter; words about annoying audiences deserving to be critiqued as much as the actors on stage. At the end director Dalby repays inspector Frank’s compliment for his multi-character performance by dispelling whatever Frank might have kept of illusions about a safe distance between play and audience. Whatever the prompter repeats, following Dalby’s instruction, was “only a mirror image of [Frank’s] own thoughts.” Speaking directly to the count’s inspector, the instructor continues: “The count has told me that you wouldn’t even be attending one of my shows; [yet] you have yourself played a role in its first performance.” And to answer how an (imaginary!) audience reacted, we are treated to a poem that reads, in part: “The play itself has actually no action,/ It was only an arabesque you witnessed,/Some characters appeared in it,/ The play must be a frame around them.”<sup>110</sup>

This parodic specimen of Andersen’s literary art ends on a light note doing what one of the author’s novels and one of his fairy tales have been shown to be doing in earnest—earnest humor and irony not excluded—all along: striving to make sensations of life’s reality and action step into verbal character. This way even decisively conflicted and multifarious impulses reveal a pattern that is susceptible to a verifiable attribution of meaning. The reading conducting the process may be arabesque-like, but at least it makes accessible the meaning that was previously concealed for lack of an interpretational frame—or that was demonstrably inaccessible, as when happiness evades any approach but that of an expectation.

Kierkegaard’s critique of Andersen may have been indirectly helpful to this endeavor. In deeming his work artistically impossible, Kierkegaard inadvertently contributed to marking the conditions of possibility under which Andersen labored. Kierkegaard’s concept of literary art may have suggested what Andersen had to transgress to find his authentic voice as an artist. The wall that he erected around Andersen’s art was one Andersen neither could nor would climb on his way to himself. But as a wall to play up against, its forbidding presence may actually have enforced the kind of self-assurance he needed, which was very different from Kierkegaard’s.

---

<sup>110</sup> H.C. *Andersens Samlede Skrifter*, p. 428.

Several indicators point in this direction. In spite of the immediate shock it caused him, Andersen handled Kierkegaard's critique of the *Fiddler* "professionally," and only later "did [he] take revenge with the satire" in *Comedy in the Open Air*, according to Torben Brostrøm.<sup>111</sup> Andersen's comments in his 1855 autobiography certainly lend credence to that assessment. Rather than rehearsing old grudges, he lightheartedly tries to paraphrase what he at the time (1838) had believed to be the gist of Kierkegaard's charges against him: "that I was no writer but a fictitious character in a work in which he would create a supplement to me!" Clearly written with a twinkle, the statement comes from someone who has managed to move on in his life and does not bitterly look back, an impression enforced by the next sentence: "Later I better understood this author, who has obliged me along my way with kindness and discernment."<sup>112</sup> Even if Andersen here puts a more diplomatic face on the affair and his whole relation to Kierkegaard than he might have done in a confession booth, his commitment to civility seems genuine enough to suggest that on the course he followed in his artistic life he did not feel invaded, let alone threatened by Kierkegaard. These were not birds of a feather having to fly together.

Less conciliatory but no less attentive to Kierkegaard's fate are remarks in two letters Andersen wrote in 1855 about Kierkegaard's illness and subsequent death. Both give factual and observational accounts, and especially the one about the philosopher's slightly scandalous funeral expresses genuine bafflement on the letter writer's part and some distress as well on behalf of the deceased.<sup>113</sup> This seems yet another indication that Kierkegaard remained of some importance to Andersen; not as someone close to him, but not as someone Andersen felt was a stone in his shoe either. Later, in his diaries, Andersen sporadically sounds a moderately critical note about something Kierkegaard-related. His strongest reaction is from 1862, when, after reading *The Concept of Anxiety*, he conveys to Jonas Collin a strong disagreement with the author about his claim that God in Heaven doesn't understand the genius. How unchristian a statement! More tempered is a note from a dinner party given in 1864 by the composer

<sup>111</sup> Torben Brostrøm, "Kritikerfejder og rollespil."

<sup>112</sup> The quotes from Andersen's *Mit Livs Eventyr* are quoted here from *Encounters with Kierkegaard. A Life as Seen by His Contemporaries*, collected, ed. and annotated by Bruce H. Kirmmse, trans. by Bruce H. Kirmmse and Virginia R. Laursen, Princeton NJ: Princeton University Press 1996, p. 28; see also note 12 above and KW, I, pp. 75-6.

<sup>113</sup> See *Encounters with Kierkegaard*, pp. 118 and 136.

Hartmann, where the host had lumped Kierkegaard and Wagner together as equally destructive and non-contributing; Andersen simply records what was said.<sup>114</sup>

It would be a stretch to claim that Kierkegaard responded in kind to Andersen's relative generosity. For instance, his lengthy reaction to *Comedy in the Open Air* and its haircutting parody was "very witty, but also embittered," in the words of the scholar Hilding Ringblom, who has perused the document, which for various reasons was not brought to the public's attention during Kierkegaard's lifetime (but might well have circulated in manuscript copies among some individuals interested in the matter).<sup>115</sup> Still, it would be overreaching to deem Kierkegaard unequivocally hostile to Andersen. As Ringblom also points out, he definitely showed a positive interest in Andersen's fairy tale, "The Steadfast Tin Soldier," which had been published less than a month after the appearance of *From the Papers of One Still Living*, and which he asked the young son of an acquaintance to read aloud during several visits to the boy's home a couple of years later.

Ringblom is right in noting that Kierkegaard's preference for precisely this tale was no coincidence. Opposite the wimpy fiddler, the tin soldier is both steadfast and righteous. Born, or molded, with but one leg, he compensates for his handicap by standing more upright than any normal soldier and does so even during a downward spiraling journey of life, through the gutter, inside the gut of a fish rushing downstream past a big rat, etc. Even when haphazardly thrown into the oven by a playing kid, he burns in an upright position, standing guard, gun in hand, only to have his straightforward misery crowned by ultimate disaster as the paper ballerina, his one human desire whom he unhappily loved from a distance, "accidentally" burns up beside him. A good outcome for a real man by Kierkegaard's norm? One wonders.

To be sure, the unhappily loving soldier's remains form a tin heart, but as romantic as this emblem may seem, it perpetuates the already unsettling truth that he always was and will remain emotionally cold and metallic. Human expectations once again become the only reality as the real objects

---

<sup>114</sup> For these two diary entries, see *H.C. Andersens Dagbøger 1861-1863*, Vol. V, ed. by Tue Gad and Kirsten Weber, Copenhagen: DSL/Gad 1971, p. 256; and *H.C. Andersens Dagbøger 1864-1865*, Vol. VI, ed. by Kirsten Weber, Copenhagen: DSL/Gad 1972, p. 164.

<sup>115</sup> Hilding Ringblom, "Søren Kierkegaards besynderlige interesse for H.C. Andersens tredje roman *Kun en Spillemand*. Var der tale om et udfald fra det forhenværende vidunderbarn Søren mod det forhenværende vidunderbarn Hans Christian?," in *Anderseniana*, 2012, pp. 83-4.

of their desire evade them. This soldier might have stood up to an inborn adversity, yet the extreme he tried to counter drove him to fall for the temptation not only to compensate but to overcompensate for his missing part. He would have been damned, had he not stood up to his challenge; now he is damned for the way he stood. For this outcome to be tragic, however, there would need to be values involved that deserved better, as in the likeminded cases from Andersen's hand we have reviewed. Were there? Wasn't the soldier rather an in-between figure, caught between valid opposites and defined only by the impossibility of his station? Steadfastness, like all else of singular importance in Andersen's universe, reigns supreme at its peril. Reversing it merely turns it from a nuisance into a far worse shadow. The human condition, as Andersen sees it, is irrevocably and irreducibly ambiguous. Could that have been even Kierkegaard's tacit takeaway as he listened to the little boy reading the tale aloud to him?

The question touches not so much on the relation between Andersen and Kierkegaard *per se* as upon its possible bearing on an assessment of Andersen's life and work from a larger perspective. A fair summation suggests that it was neutrality, not war, or even cold war, that obtained between them. To Kierkegaard it remained an armed neutrality, while to Andersen it was disarmed—if not disarming. Kierkegaard often felt he had an ax to grind with Andersen, Andersen less so the other way. For all his admitted uncertainties, his artistic direction grew increasingly steady and unaffected by Kierkegaard's stance. Polite distance became an adequate expression of one's marginal relevance to the other, and of one's role as a contrasting but illuminating backdrop to the other. Andersen was indeed an-other of Kierkegaard's—as he was an-other of many others and much other. This composite otherness was key to his selfhood.

Like the typical journey of an Andersen protagonist, the tin soldier's is driven by fate only in the sense of one accident piling upon another. Still, the pattern these coincidences leave behind resembles destiny as it clues the ambiguousness of existence in a way that conforms to the accidental, yet lends itself to interpretation.<sup>116</sup> Softening his responses to hostile impulses,

---

<sup>116</sup> It must be reemphasized that while Andersen can indeed be considered Kierkegaard's other, the authors' positions are more interconnected than Kierkegaard's critique of Andersen suggests. Especially if viewed as a meme from today's point of view, their respective notions of *the accidental*, say, bear a significant resemblance. In a recent Kierkegaard-related article, "Literature and (Anti-)Humanism," my opening section about "Kierkegaard's Existential Story in a World of Intertextuality" refers to a contemporary Danish author's discussion of both writers as "existential storytellers," who both *tell the*



coming from Kierkegaard or any other worthwhile source, is Andersen's bold but necessary means to the end of artistically embracing humanity's perilously chaotic ways, including his own. Again and again he allows the world a graphic view of his own inner chaos.

One among countless examples comes from an 1838 letter to a woman friend in which he revels in the praise he has received from the Swedish author Fredrika Bremer for *Only a Fiddler*. Yet he cannot believe in such a godly tailwind. For if God was doing him this much good, "then I'm ungrateful to Him, not good and innocent enough!" Self-deprecatingly he continues: "You don't realize the struggle that unfolds in my soul, often I doubt all my powers, feel to have done nothing or not being able to do anything, at other times I see my name among the living ones; oh, this matter must be self-disappointment, as my heart's best feeling has always been."<sup>117</sup>

An integrated soul continued to elude Andersen, yet his process of defying the impossibility of integrating his fragmented spirit never ceased.<sup>118</sup>

---

*world*, unlike realists who *tell about the world* (*A Companion to Kierkegaard*, ed. by Jon Stewart, Chichester UK: Wiley/Blackwell 2015, p. 317). Later in the same volume Stephen Backhouse writes about "Politics, Society, and Theology in Golden Age Denmark" and directly about Kierkegaard's critique of logical world history: "Anthropologically, the deterministic 'world historical' point of view simply does not describe the state of human existence." More specifically, he cites Kierkegaard saying: "Actuality is not served thereby, for contingency, which is an essential part of the actual, cannot be admitted within the realm of logic," leading to the conclusion on Kierkegaard's part, now in Backhouse's words, "that contingency and freedom are intrinsic features of historical, social life." (*A Companion to Kierkegaard*, p. 392). This is not far from Andersen's perception of the accidental; his difference and otherness shows as he *tells* this world as *it* shapes, or *deforms*, human existence (be it for a defiant Naomi or a compliant Christian), whereas Kierkegaard's single (ethical) individual *chooses* the same world and in so doing *forms* existence. See also textual passages referenced in notes 17, 80, 81 above.

<sup>117</sup> *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, p. 311

<sup>118</sup> On some occasions Andersen in his letters refers univocally to an appreciation of a work like *Only a Fiddler*, e.g., *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, pp. 282, 289, 326, and 352. But in most cases, acts of praise are received with tellingly mixed feelings on Andersen's part. Exhilarated about his love of Denmark from the perspective of a recent sojourn in Italy, he suddenly makes a turnabout and says: "I'm doomed to write for a small country, and how many acknowledge me" (pp. 257-8); and while "most of what I have written is a reflection of myself," the reason *Only a Fiddler* has become, according to many, "my best novel," is that for the first time "I let the Lord handle it all"—as the Bible has it, "the entire work is spirited by God" and comes to the author as the memory of an old tale that has to be retold (p. 275); there are even times when Andersen combines these pairs of contrasts, as when in 1837 he tells one of his female friends that despite their praise for his work, Danes, unlike foreigners, do not "appreciate the God that speaks through

Sometimes it amounted to negotiating a basic relation between contradictory sentiments, as when he claimed in *Only a Fiddler* to have written “likely the most brilliant scene of nature, which no poet so far has touched” and yet had to subdue an inclination to call the entire novel “Grey in Grey”;<sup>119</sup> at other times the effort went further, as he describes it to the same recipient in 1838: “The event of my life is poesy in itself, it will always be of the same interest as my best works, yet it does not belong to me. ... I was born a poet, I feel, and I am conscious of everything stepping into my life, as poetry, and yet—I want more! I’m not short of material, often I am overwhelmed by ideas, but I fail to elevate them to my ideal.”<sup>120</sup> Combined with the statement earlier about God’s voice speaking through his poetry, it seems obvious that the poetic presupposes the personal, yet transcends it. Andersen takes himself out of his art as much as he takes his art out of himself.

An additional—and related—complication is the uneasy relation between the real and the ideal, which he always contemplates, but never succeeds in negotiating. In quite blurred language he writes, in 1836 and still to the sisterly friend, that “poesy in our age here in Denmark [is] only the poetic, no everydayness and yet truth. The challenge is now to figure out how to grasp the decisive factor.”<sup>121</sup> His equivocation may bespeak another labored effort to square the circle of life and art. First he seems to deplore that poetry in his land has no room for everyday life, but then he acknowledges its truth-value nonetheless. Still, the urge to seize the moment suggests that this self-perpetuating poetry does indeed lack oxygen and needs badly to be substantiated. But where is this oxygen to be found? Likely in a shift toward the characteristic details that distinguished late Romanticism and poetic realism, a shift toward the heightened modernity that Andersen pursued, and that enabled realistic rejuvenation to take place under merely formal maintenance of a poetic tradition now reclaimed, or preserved, for the advancement of the new.

Another expression of Andersen’s impossible but undaunted attempt to respond to the disjointed human condition of his age with poetic synergy can also be found among his letters. Writing a male recipient in 1838, he compares *Only a Fiddler* to his debut novel and calls the latter “the flower

---

me” (p. 291)—leaving the lauded author in a state of melancholy (p. 294).

<sup>119</sup> *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, p. 264; Andersen wrote this about the novel in 1836, before it was completed.

<sup>120</sup> *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, p. 317.

<sup>121</sup> *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, p. 250.



of a spiritual maturity,” but the former “the fruit, but as it has only just formed, people shake their heads and say: the flower was more beautiful! To travel is the best school for me, but those people don’t give that a thought, and how could they?”<sup>122</sup> Here he wraps it all up—what cannot be wrapped. Flower or fruit, beginning or end—which is which is ultimately subjective, dependent on the experience of the judge. What Andersen finds indisputable, at least in his own case, is the importance of the journey through the world and its trajectory from which a possible pattern can most authentically form between life’s stages. And where the never-ending interplay of life and art can become mutually enriching and immune to the pitfalls of uniformity. These are justifiable high marks for someone with the ambition he unabashedly spelled out in the earliest written letter cited here: “I am going to be Denmark’s first novelist!”<sup>123</sup>

This essay opened with the promise of “a few memes and themes as venues for considering Andersen’s multifaceted authorial persona.” Consider the theme part fulfilled and allow me to turn to the few memes. But first a very basic definition of this concept: “A meme is a simple concept—a cultural idea that gets passed on from person to person—but affects so many areas of our lives, from our religion and our dress to what we eat and how we communicate. In short memes *are* culture. They are vastly important.”<sup>124</sup> And so is Andersen! Hence this brief exposé of his authorial voice visited thematically above, for our culture past and present. Why and in which ways the bearing of his nineteenth-century life and work remains a relevant focus for contemporary students of culture are the last questions to be addressed in this essay. Others have addressed it from different angles before, for instance the contributors to a fairly recent anthology on Andersen in the modern society (2014). Some titles and subtitles from the volume’s table of contents set the tone, such as “Andersen and modern popular culture”

---

<sup>122</sup> *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, p. 307.

<sup>123</sup> *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, p. 250; Mogens Brøndsted quotes the same line in Brøndsted, “Efterskrift,” p. 280, and Paul Binding with his emphasis on the European perspective reminds us that precisely *Only a Fiddler’s* “enthusiastic reception in Germany (1838) ... would mark Andersen’s European breaththrough,” in Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 139; Andersen himself remarks on the upcoming German translation in an 1837 letter, cfr., *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, p. 287.

<sup>124</sup> John Gunders and Damon Brown, *The Complete Idiot’s Guide to Memes*, New York: Alpha 2010, p. xvii; this definition is consistent with the one first offered by Richard Dawkins in 1976.

(about *Only a Fiddler*); “Breaking patterns” (as a theme in “The Galoshes of Fortune”); “H.C. Andersen’s social consciousness—a model for the modern Danish welfare state”; “H.C. Andersen—a Danish dream about the welfare society”; “H.C. Andersen: A cultural phenomenon in theory and practice”; and “The Never-Ending Andersen: On welfare themes in current retellings of H.C. Andersen’s fairy tales.”<sup>125</sup>

As these citations suggest, some texts emphasize explicit Danish circumstances, quite understandable in a book published in Denmark and in Danish. But Andersen was also, as the subtitle of Paul Binding’s book about *Hans Christian Andersen* spells out, a *European Witness*, and it is this larger geographical and cultural perimeter, chiefly as marked in Binding’s chapter on *Only a Fiddler* (and “The Steadfast Tin Soldier”), and accessible in English, that will form the “memetic” horizon around my conclusion.

Andersen’s relation to both nation and modernity was shaped by circumstances well beyond his familiar world. Binding notes how his empathy for Denmark was deeply conflicted until political and military conflict on its southern border and with Prussia compelled him to write the patriotic song “In Denmark was I born, there I have [my] home.”<sup>126</sup> His attachment to the modern technological and material breakthroughs of his day was Janus-faced as well. He relished in new discoveries and inventions, but never failed to note when they cast a shadow on human life. Speaking more broadly, Europe’s political future in the aftermath of the Napoleonic wars, which Andersen would repeatedly observe firsthand, was equally up in the air, with revolutions, border contestations, and all the rest looming on the horizon. At the same time the continent offered a fertile ground for his creative imagination—and besides the humans of his novels and travelogues it is typically the animated birds in his tales and stories that traverse its alluring natural and cultural terrain, its countryside and urban centers, of which Denmark constitutes but a small, though not negligible part.<sup>127</sup> Most importantly, “since the Viking Age ... Danes have distinguished themselves more by intellectual and imaginative daring than by brute force, and Andersen provides us with four examples.”<sup>128</sup> These are the astronomer Tycho Brahe,

<sup>125</sup> *H.C. Andersen i det moderne samfund*, ed. by Anne Klara Bom, Jacob Bøggild, and Johs. Nørregaard-Frandsen, Odense: Syddansk Universitetsforlag 2014.

<sup>126</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 1.

<sup>127</sup> Binding emphasizes, with respect to the Danes, “their extensive voyaging, their colonies, their wide mercantile endeavors—and also their vulnerability,” in Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 6.

<sup>128</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 7.

the poet Adam Oehlenschläger, the sculptor Bertel Thorvaldsen, and the scientist Hans Christian Ørsted—the latter three towering figures of the “Danish Golden Age,” with Ørsted an important mentor for Andersen.

“What unites these Danish swans?” asks Binding, and answers: their combined national and international repute, their advancement of knowledge—in the wake of European Enlightenment—as a scientific venture into the future but in partnership with the development of cultural tradition and artistic creativity. All were outstanding individuals with social and communal responsibility on their mind. It was for inclusion into this capital epicenter of the culture of his age that the proletarian Andersen journeyed from the backstreets of his provincial hometown, while his nation, despite its Golden Age spiritual feats, almost collapsed financially toward the end of the Napoleonic wars. Crisis as a word for such perilous socio-cultural disconnect, no matter how sublimated, was a salient part of Andersen’s native tongue as much as uncertainty was in the cards for all of Europe. In Binding’s rendition:

And were there not signs, which Andersen, like every major writer, not only sensed but embodied in art that, for this sizeable and uniquely favored section of humanity, conflicts of potentially catastrophic dimensions were probable, not to say inevitable? In making such signs artistically palpable Andersen proved his deep universality for he repeatedly transcended his Europeanness. Continually he lighted on constant, basic human, not to say animal, characteristics to be discovered in every continent, at every period...<sup>129</sup>

Even if Binding may be overstating the case for Andersen’s “universality,” at least to the extent the term smacks of universalism, his account is not insensitive to all the fault lines that haunt the poet’s culture—be it Danish, European, or something even larger, and be it on the level of society or individuality. Revisiting some staples of Andersen’s novel *Only a Fiddler*—a primary text in his production as well as the key to the intertextual relationship between him and Kierkegaard, that other Danish Golden Age giant—within this framework, should substantiate my claim about Andersen’s “memetic” import.

Calling *Only a Fiddler* Andersen’s European breakthrough novel and “a most original one, a milestone in the history of the novel form,”<sup>130</sup> Binding reviews the usual suspects: the migratory bird metaphors and symbols and

<sup>129</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 9.

<sup>130</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 139.

the corresponding wanderings back and forth of the protagonists, Christian not least, whose life seems so similar to Andersen's in some respects, except in grossly failing, where the author's succeeds.<sup>131</sup> The two lead characters' personal imbalances are duly noted, as are their troubling family situations; but not least Christian's plight, both on his own, as when he experienced "a dreamy image going out" and "the shadowy side of reality" emerging instead,<sup>132</sup> and when he has a falling out with his environment—and with Naomi—is subject to Binding's discussion, which points out how these character complications are regrettably being dwarfed by artistic imbalances within the novel's composition (as Kierkegaard had rightly noted).<sup>133</sup>

It all leads up to paragraphs about Naomi in France versus Christian in Denmark in which Binding sees an authorial value judgment that favors (Christian's) traditional Danish values over a life (Naomi's) "spent chasing after excitement, physical, emotional and cultural, in a culture that has lost its moral focus in exchange for wealth and luxury, and was spreading from France to infiltrate the rest of Europe."<sup>134</sup> This, however, is only what immediately meets the eye. "But on other levels there is multiple opacity," the elements of which Binding enumerates as follows:

the role of Nature's laws, of genetics and environment in determining the course of a life; the connection between pathology and art, between ambition and worldly success, and between both of these and those artistic self-realizations with true significance for others. *Who can really say where Christian went wrong, or whether it would have been possible for the stronger, higher-spirited Naomi to go right?*<sup>135</sup>

Binding goes on to defend *Only a Fiddler* against its "too many periodic distortions and contractions," which may have resulted from the author taking on "too much thematically," by stating that "we cannot regret these imperfections; its intelligence, its frankness of confrontation and its emotional power are too strong."<sup>136</sup>

These may all be valid points for a fair reviewer of the book to make.

---

<sup>131</sup> While this is true, Andersen periodically identified with Christian, even with his self-pitying melancholy, as in an 1837 letter, in *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, p. 292.

<sup>132</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 152; Andersen, *Kun en Spillemand*, p. 125.

<sup>133</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 162.

<sup>134</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 164.

<sup>135</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 164; italics mine.

<sup>136</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 164.

In making them, however, there is a risk of overshadowing the lines in the indented quote, which I italicized. For here, it seems, is the real rub. The more the author tries to tie his narrative as a ribbon around his characters—and their world—the more their fundamental untidiness protrudes. Despite its many shortcomings—even many of its strengths—the lasting value of *Only a Fiddler* is that of a sensitive barometer, designed for gauging pressures in the cultural and existential atmosphere, some high and some low, but all within the normal range. This precious value of perception, however, only comes to the fore as the pressures before it prove *out of the normal* and the barometer starts malfunctioning accordingly, at which point Binding is completely right in suggesting all attempts at reading the barometer are in vain.

Why did this character go wrong? Could that character have gone right? Only within a range of normality where the available instruments function can questions like these be meaningfully addressed. Andersen goes by the book as far as possible, so when his instrument falls short of gauging the state of the world, we can reasonably conclude that the normalcy (or the order) his approach was designed to meet with an interpretation has gone out of the window, and opacity and ambiguity are all that remain of the measurement scale—or outside it. As Binding puts it in his *Only a Fiddler* chapter's addendum about "The Steadfast Tin Soldier," this handicapped eponymous character "is put through sufferings as others are not. In compensation he earns himself a story."

But where is the meme in all this? Binding speaks in conclusion about Andersen's art and its audience, and this "double-speak" may be the "memetic" take away incarnate for my entire discussion:

in these very stories [Andersen] expressed what people wanted, what they *thought* they wanted, and what they knew they did not want. They wanted comfort, prosperity and social justice but were frightened of the ragamuffins outside their doors who inevitably could not be let in. They wanted order in society, in the international community, in religion, yet they were hampered by an inability to define these areas. They wanted to replace the obsolescent but were afraid of what might take its place. They believed in the individual less whole-heartedly than the Romantic generation had done, but were nevertheless reluctant to submerge him or her in a societal morass; they still placed a high evaluation on such personal achievements as staying true to oneself in the face of threats and dangers. They believed in love, yes, they esteemed love and its demands on lovers very much, but again, could they let it break up the social

orders, as Byron and Lamartine would have had it do?<sup>137</sup>

Such were the conditions Andersen was up against. Binding is right in saying that he was a steadfast man “in his application to his writing, in his trust in his imagination and the meaning for others of the works it produced.”<sup>138</sup> But precisely because this steadfast man was a reliable barometer, the opacity and ambiguity of his measurements are clear indications that the world he takes in is anything but steadfast: shaken, torn, and new in a way no imagination can bridge or heal if it is going to be true to itself and its readers. At the same time, Andersen, the writer of fairy tales, always found magic at the bottom of reality—not away from reality. As a traveler he was an adventurer, not because he sought to escape reality, but because he sought reality; this *real* magic *adventure* (in Danish: *eventyr*) is the heart and pulse of his *fairy tales* (in Danish: *eventyr*). As Andersen’s native tongue aptly has it, his journey from the world to the story *telling* the world is a complex way of being; of really imagining/expecting something while realizing that this something may not be really there; of fostering an eerily open-ended vision, at once irresistible and too real for comfort.

### Bibliography

Andersen, Hans Christian, *En Comedie i det Grønne*, in *Andersens Samlede Skrifter*, Vol. 10, 2<sup>nd</sup> edition, Copenhagen: C.A. Reitzels Forlag 1878.

— “Lykkens Kalosker” and “Den standhaftige Tinsoldat,” in his *Samlede Eventyr og Historier*, Vol. I, Copenhagen: Gyldendals Tranebøger 1962.

— *H.C. Andersens Dagbøger 1861-1863*, Vol. V, ed. by Tue Gad and Kirsten Weber, Copenhagen: DSL/Gad 1971.

— *H.C. Andersens Dagbøger 1864-1865*, Vol. VI, ed. by Kirsten Weber, Copenhagen: DSL/Gad 1972.

— *Kun en Spillemand. Original Roman i tre Dele*, tekststudgivelse, efterskrift og noter af Mogens Brøndsted. 1988, 2<sup>nd</sup> revised ed., Copenhagen: Danske Klassikere/Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen 2004.

— *Breve fra H.C. Andersen*, ed. by C.St.A. Bille & Nicolaj Bøgh, 1878; 2<sup>nd</sup> ed., Copenhagen: Aschehoug 2005.

<sup>137</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 171.

<sup>138</sup> Binding, *Hans Christian Andersen*, p. 171.



—— “The Galoshes of Fortune” and “The Steadfast Tin Soldier,” in his *Fairy Tales*, introduction and commentaries on the tales by Jack Zipes, textual annotations and trans. by Marte Hvam Hult, New York: Barnes & Noble Classics 2007.

Backhouse, Stephen, “Politics, Society, and Theology in Golden Age Denmark. Key Themes and Figures,” *A Companion to Kierkegaard*, ed. by Jon Stewart, Chichester UK: Wiley/Blackwell 2015.

Binding, Paul, *Hans Christian Andersen. European Witness*, New Haven and London: Yale University Press 2014.

Bom, Anna Klara et al. (eds.), *H.C. Andersen i det moderne samfund*, Odense: Syddansk Universitetsforlag 2014.

Brandt, Frithiof and Hans Brix, “Dagens Børn,” *Nationaltidende*, January 31, 1930.

Bredsdorff, Thomas and Anne-Marie Mai (eds.), *100 Poems from the Medieval Period to the Present Day. Bilingual edition*, trans. by John Irons in cooperation with Klaus Høeck, Copenhagen & Seattle: Museum Tusulanum Press & University of Washington Press 2011.

Brostrøm, Torben, “Kritikerfejder og rollespil,” *Information*, March 4, 2011.

Brøndsted, Mogens, “H.C. Andersens personlighedsproblem,” in Jørgen Breitenstein et al., *H.C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, Odense: Odense Universitetsforlag 1976.

—— “Efterskrift,” in H.C. Andersen, *Kun en Spillemand. Original Roman i tre Dele*, tekstudgivelse, efterskrift og noter af Mogens Brøndsted. 1988. 2nd revised ed., Copenhagen: Danske Klassikere/Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen 2004.

Detering, Heinrich, “*Intellectual Amphibia.*” *Homoerotisk Camouflage in Hans Christian Andersen’s Work*, Odense: Odense Universitet/H.C. Andersen-Centret 1991.

Gunders, Johan and Damon Brown, *The Complete Idiot’s Guide to Memes*, New York: Alpha 2010.

Houe, Poul, “Going Places. Hans Christian Andersen, the Great European Traveler,” in *Hans Christian Andersen. Danish Writer and Citizen of the World*, ed. by Sven Hakon Rossel, Amsterdam and Atlanta: Rodopi 1996.

—— “Ud og op i verden. Om Andersen som den store europæiske rejsende,” in his *En anden Andersen—og andres. Artikler og foredrag 1969-2005*, Copenhagen: C.A. Reitzel 2006.

—— “Literature and (Anti-)Humanism,” in *A Companion to Kierkegaard*, ed. by Jon Stewart, Chichester UK: Wiley/Blackwell 2015.

*Estudios Kierkegaardianos*. Revista de filosofía 2 (2016)



Jørgensen, Bo Hakon, “At tænke i eventyr,” in Jørgen Breitenstein et al., *H.C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, Odense: Odense Universitetsforlag 1976.

Kierkegaard, Søren, *Af en endnu Levendes Papirer*, in his *Samlede Værker*, 4<sup>th</sup> ed., Vol. 1, Copenhagen: Gyldendal 1962.

— *From the Papers of One Still Living*, in *Early Polemical Writings*, ed. and trans. with introduction and notes by Julia Watkin, Princeton NJ: Princeton University Press 1990.

Kirmmse, Bruce H. (ed.), *Encounters with Kierkegaard. A Life as Seen by His Contemporaries*, trans. by Bruce H. Kirmmse and Virginia R. Laursen, Princeton NJ: Princeton University Press 1996.

Knudsen, Jakob, *At være sig selv*, ed. by Ole Wivel, Copenhagen: Gyldendal 1965.

Kristensen, Sven Møller, “H.C. Andersen,” in his *Den dobbelte Eros. Studier i den danske romantik*, Copenhagen: Gyldendal 1966.

Mortensen, Klaus P, *Svanen og Skyggen—historien om unge Andersen*, Copenhagen: Gad 1989.

de Mylius, Johan, *Forvandlingens pris. H.C. Andersen og hans eventyr*, Copenhagen: Høst & Søn 2005.

Møller, Per Stig, *Erotismen. Den romantiske bevægelse i Vesteuropa 1790-1860*, Copenhagen: Munksgaard 1973.

Ringblom, Hilding, “Søren Kierkegaards besynderlige interesse for H.C. Andersens tredje roman *Kun en Spillemand*. Var der tale om et udfald fra det forhenværende vidunderbarn Søren mod det forhenværende vidunderbarn Hans Christian?,” *Anderseniana*, 2012.

Stock, Timothy, “Kierkegaard’s Theatrical Aesthetic from Repetition to Imitation,” in *A Companion to Kierkegaard*, ed. by Jon Stewart, Chichester UK: Wiley/Blackwell 2015.

Sørensen, Villy, “Om H.C. Andersens romaner,” in his *Hverken—eller. Kritiske betragtninger*, Copenhagen: Gyldendal 1961.



# PERSPECTIVAS KIERKEGAARDIANAS

---



A CRÍTICA DO CRISTIANISMO COMO HISTÓRIA  
EM KIERKEGAARD E EM BURCKHARDT:  
DISTÂNCIAS E APROXIMAÇÕES

Marcio Gimenes de Paula  
Universidade de Brasília, Brasil

Se todos os anjos unissem seus esforços,  
eles ainda assim só seriam capazes de produzir uma aproximação,  
porque no que se refere ao  
conhecimento histórico uma aproximação é a única certeza<sup>1</sup>.

*Resumen*

El objetivo de este trabajo es investigar la crítica del cristianismo como la historia en dos autores importantes: Kierkegaard y Burckhardt. Ambos, en profunda armonía con la investigación del siglo XIX, demuestran su interés por un tema importante de la época, a saber, la investigación de la importancia de la historia para entender los temas centrales del cristianismo. En Kierkegaard, especialmente en el *Postscriptum*, podemos ver el rechazo del cristianismo como fenómeno meramente histórico y la afirmación de los temas centrales de la posición cristiana como la subjetividad, el devenir y la decisión. En Burckhardt, sobre todo en sus *Reflexiones sobre la historia* y en sus *Cartas*, vemos el intento de comprender el cristianismo dentro del ámbito de la cultura y, al mismo tiempo, el reconocimiento de su independencia y autonomía. Por lo tanto, estos autores, a pesar de sus diferentes intenciones, parecen acercarse en sus investigaciones, lo que nos anima a valorar sus contribuciones, tanto en lo referente a la crítica del cristianismo, como lo que refiere a una crítica de la historia de la filosofía.

*Palabras claves:* Filosofía de la Historia, Filosofía de la Religión, Kierkegaard, Burckhardt, el siglo XIX.

*Abstract*

The purpose of this article is to investigate the criticism of Christianity as history in two important authors: Kierkegaard and Burckhardt.

---

<sup>1</sup> Søren Kierkegaard, *Pós-Escrito às Migalhas Filosóficas – vol. I*, Petrópolis: Editora Vozes, 2013, p. 35.

Both in deep harmony with the research of the nineteenth century, show your interest for a very important issue of the period, namely the investigation of the importance of history to understand the central themes of Christianity. In Kierkegaard, especially in the *Postscript to the Philosophical Fragments*, we can see the rejection of Christianity as merely historical phenomenon and the affirmation of the central themes of the Christian position as subjectivity, becoming and the decision. In Burckhardt, especially in its *Reflections on History and Letters*, we see an attempt to understand Christianity within the scope of culture and at the same time, the recognition of their independence and autonomy. Thus, these authors, despite their different intentions, seem to approach in his research, which encourages us to assess their contributions both with regard to the criticism of Christianity as what matters to a critique of the Philosophy of History.

*Key words:* Philosophy of History, Philosophy of Religion, Kierkegaard, Burckhardt, Nineteenth Century.

#### *Resumo*

O objetivo desse artigo é investigar a crítica do cristianismo como história em dois importantes autores: Kierkegaard e Burckhardt. Ambos, em profunda consonância com as pesquisas do século XIX, mostram seu interesse por um tema bastante importante do período, a saber, o inquérito acerca da importância da história para a compreensão dos temas centrais do cristianismo. Em Kierkegaard, notadamente no *Pós-Escrito às Migalhas Filosóficas*, podemos perceber a recusa do cristianismo como fenômeno meramente histórico e a afirmação de temas centrais da posição cristã como a subjetividade, o dever e a decisão. Em Burckhardt, notadamente nas suas *Reflexões sobre a História* e nas suas *Cartas*, percebemos uma tentativa de compreender o cristianismo dentro do escopo da cultura e, ao mesmo tempo, o reconhecimento da sua independência e autonomia. Assim, tais autores, a despeito de suas intenções diversas, parecem se aproximar nas suas pesquisas, o que nos estimula a avaliar suas contribuições tanto no que tange à crítica do cristianismo como naquilo que interessa para uma crítica da Filosofia da História.

*Palavras-chave:* Filosofia da História, Filosofia da Religião, Kierkegaard, Burckhardt, Século XIX.

## I. Considerações introdutórias

Talvez um dos conceitos mais citados em qualquer léxico kierkegaardiano seja a palavra *paradoxo*. A sua explicação de forma mais cabal demandaria uma explicação mais detalhada e extensa. Entretanto, um aspecto nos chama a atenção: o tema do paradoxo está, na obra de Kierkegaard, estritamente vinculado com a crítica que o autor dinamarquês apresenta acerca das relações entre o cristianismo e a história. Especialmente no *Pós-Escrito*, onde toda a primeira parte tratará diretamente acerca do problema da verdade objetiva do cristianismo.

O fenômeno do cristianismo é histórico na medida em que ocorre, como diversas coisas do mundo, numa data precisa, isto é, surge dentro do tempo. Contudo, ao mesmo tempo em que ele é histórico, também possui outra faceta: ele depende da decisão do indivíduo. Assim, também se afirma como uma possibilidade para um indivíduo que, num instante determinado, o afirma e o segue ou, então, recusa a sua proposta. Portanto, entra aqui o caráter da decisão do indivíduo, aspecto de forte coloração subjetiva e existencial. Tal coisa nunca significou, para Kierkegaard, que o cristianismo não possa ter história e menos ainda que possa ter algum tipo de conteúdo objetivo. Contudo, visto que seu âmbito é o da eternidade, ele não ocorre meramente dentro do tempo mas, ao ocorrer dentro dele, afirma-se num tempo propício para que o indivíduo possa tomar a sua decisão de segui-lo ou recusá-lo. Logo, esse parece ser o contexto onde podemos compreender melhor a crítica kierkegaardiana ao cristianismo objetivo que se afirma no *Pós-Escrito*. Desse modo, tal como sugere Hannay, podemos nos aproximar daquilo que seria o seu objetivo geral nessa obra, tão bem expresso sob a pena do pseudônimo Climacus:

O ponto geral consiste no incorreto que resulta pensar no cristianismo como algo 'dado', algo frente ao qual alguém confia que poderá relacionar-se uma vez que deixe claro os atos de que é exatamente isso com o que alguém vai se relacionar. Climacus submete à consideração três desses enfoques, um dos quais se concentra na Bíblia, outra na Igreja e o terceiro que denomina 'prova do tempo'<sup>2</sup>.

Kierkegaard é bem ciente das críticas recebidas pelo cristianismo depois do Iluminismo. Notadamente aquela que, desde os primeiros apontamentos,

---

<sup>2</sup> Alastair Hannay, *Kierkegaard – uma biografia*, Universidad Iberoamericana, Mexico, 2010, p. 347



ainda no *Tratado Teológico-Político* de Espinosa, pareciam apontar para o problema em tomarmos como uma fonte confiável uma concepção que depende, no decorrer dos séculos, de inúmeros testemunhos. Assim, sua proposta articulada de crítica ao cristianismo como história não almeja, como foi um ideal de muitos pensadores do século XIX, harmonizar os conteúdos da fé cristã com a filosofia mas, antes, mostrar a particularidade do cristianismo e a exata distinção entre os assuntos de fé os assuntos de razão, ainda que isso não possa ser, em momento algum, tomado como *irracionalismo*. Aqui trata-se apenas de distinguir entre as coisas do transcendente e do imanente. O problema talvez residiria, portanto, numa discussão muito mais ampla sobre como o cristianismo, ao longo dos seus séculos de existência, compreendeu a relação entre as Escrituras e as provas de fé. Em outras palavras, aquilo que Evans aponta: “As Escrituras não podem, portanto, fornecer uma prova racional objectiva para o cristianismo que faria a fé desnecessária, uma vez que elas próprias são aceitas pela fé”<sup>3</sup>.

Na outra ponta de uma crítica do cristianismo como história nos séculos XIX e XX temos a instigante compreensão do fenômeno cristão apresentado por Jacob Burckhardt. Em sua imensa obra, o historiador suíço aponta, com argúcia, um aspecto que merece destaque: “Finalmente, até o protestantismo oficial, originado de um processo espiritual na sua essência, não pode mais opor resistência eficaz à avalanche de concessões que se viu forçado a fazer, a fim de poder sobreviver”<sup>4</sup>. Em outras palavras, o cristianismo, que teve uma energia vital nos seus primórdios ao substituir o antigo Império Romano, parece agora se converter totalmente em cultura e em política. A inconformidade com tal situação, sempre existente no seio do próprio cristianismo é, por sua vez, geradora do movimento que origina a Reforma Protestante tal como a conheceremos no século XVI. Contudo, como bem parece perceber Burckhardt, tal protestantismo para se afirmar institucionalmente precisa construir acordos e, desse modo, ao fazer concessões, talvez tenha comprometido a sua própria sobrevivência enquanto movimento. Ao olharmos tal com aspecto com mais cuidado, notamos que a crítica do pensador suíço e do pensador de Copenhague se encontram, ainda que as propostas e os objetivos sejam distintos. Para ambos, o pano de fundo do debate reside, na verdade, numa relação

---

<sup>3</sup> Stephen Evans, *Kierkegaard's fragments and Postscript – The Religious Philosophy of Johannes Climacus*, Atlantic Highlands: Humanities Press 1983, p. 255.

<sup>4</sup> Jacob Burckhardt, *Reflexões sobre a história*, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1961, p. 158.

entre a cultura e a religião. Aliás, um dos temas centrais do século XIX, notadamente em contexto germânico e protestante, tal como avaliaremos na primeira parte acerca de Kierkegaard e na segunda parte, com enfoque nas reflexões de Burckhardt.

## II. *A investigação do cristianismo como história no Pós-Escrito às Migalhas Filosóficas de Kierkegaard*

O *Pós-Escrito às Migalhas Filosóficas* de Kierkegaard data de 1846. Como o próprio nome indica, ele completa e aprofunda o tema daquela obra que o antecedeu e foi publicada, por sua vez, dois anos antes. Assim, uma das questões centrais apresentadas na primeira parte do *Pós-Escrito*, não despropositadamente, intitula-se *o problema objetivo da verdade do cristianismo*. Em outras palavras, trata-se de um tema central da época, a saber, a discussão da verdade histórica do cristianismo. Tal tese é, a rigor, retomada com forte ênfase pela filosofia hegeliana que, já a partir dos seus escritos juvenis do seu fundador, preocupou-se sobejamente com temas clássicos do cristianismo e da sua herança, fornecendo-lhe uma roupagem histórica. No século XIX, igualmente importante serão os escritos de Strauß e Bruno Bauer, que apontam na mesma direção e todo um debate, construído a partir disso, numa interpretação do conceito de história a partir de Hegel, como bem aponta Löwith:

O fundamento último para a construção histórico-final de Hegel reside na sua valorização absoluta do cristianismo, para cuja fé escatológica o fim e a plenitude dos tempos apareceu com Cristo. Por Hegel situar a esperança do fim dos tempos no curso dos acontecimentos do *mundo*, e o absoluto da fé cristã na razão da *história*, ele está sendo apenas consequente ao compreender a realização do começo como o último grande acontecimento na história do mundo e do espírito<sup>5</sup>

Assim, dentro de tal contexto, mas na discordância com tal tese hegeliana, podemos inserir a crítica kierkegaardiana acerca do conceito de história no cristianismo.

As questões levantadas no *Pós-Escrito* – e que também já apareciam nas *Migalhas* – são as seguintes questões: pode haver um ponto de partida histórico para uma consciência eterna? Tal ponto pode interessar mais do que o ponto de vista histórico? Pode-se basear a felicidade eterna em um

<sup>5</sup> Karl Löwith, *De Hegel a Nietzsche*, São Paulo: Unesp, 2014, p. 42.

conhecimento histórico? Em outras palavras, como os indivíduos colocam-se, eles próprios, diante da história do cristianismo? No seu entender, a questão da história no cristianismo deve sempre levar em conta os indivíduos. Diferentemente do que ocorreu nas *Migalhas*, no *Pós-Escrito* o autor pseudônimo Clímacus se confessa como alguém simpático ao cristianismo e já na introdução da obra encontramos uma pergunta de cunho pessoal, isto é, “como posso eu, Johannes Climacus, tomar parte na bem-aventurança que o cristianismo promete?”<sup>6</sup>. Com efeito, não se trata apenas de entender objetivamente a história do cristianismo.

A primeira parte, que aqui nos interessa especialmente, trata do problema objetivo da verdade do cristianismo. Objetivamente falando, o cristianismo é algo *posto*, isto é, sua verdade é dada dentro do tempo. Todavia, existe algo mais no cristianismo do que uma faceta meramente objetiva. Para a fé é impossível a concepção de algo dado exteriormente, isto é, vindo de fora. Objetivamente o cristianismo é uma verdade histórica e filosófica. A verdade histórica é fruto do confronto de diversas informações e de um acúmulo de testemunhos dentro do tempo. Já a verdade filosófica leva à verdade eterna da doutrina dada historicamente, reconhecendo-a como válida. Em outras palavras, a verdade filosófica parece, aos olhos de Kierkegaard, dar um passo adiante da verdade histórica ou se preferirmos, o autor dinamarquês, como bom oponente, mas, ao mesmo tempo, herdeiro de Hegel, compreende a consciência filosófica em sentido amplo, tal como sugere Löwith: “De acordo com essa consciência histórica da filosofia hegeliana se formaram não apenas os seus discípulos e sucessores, mas também seus adversários”<sup>7</sup>. Assim, o pensador objetivo não pode conhecer ou reconhecer uma verdade subjetiva, antes terá de conviver, por exemplo, com a dúvida. É certo que tal afirmativa não implica que o pensador subjetivo - ou aquele que tem fé - seja desprovido de dúvidas. Por isso, a conclusão kierkegaardiana é radical: ou o pensador objetivo (também chamado de *especulante*) se convence pela fé acerca da verdade do cristianismo e reporta-se a ela, ou, então, ao toma-la por *irracional*, a abandona. Logo, tal fé pode ser o seu interesse infinito. Aquele que se encontra somente na contemplação objetiva não se interessa mais infinitamente pela decisão de tal questão, essa seria a atitude típica daquele que contempla objetivamente. Por isso, segundo Kierkegaard, o problema não é objetivo. O cerne do problema reside na decisão. Com efeito, sua

---

<sup>6</sup> Søren Kierkegaard, *Pós-Escrito às Migalhas Filosóficas – vol. I*, Petrópolis: Editora Vozes, 2013, p. 23.

<sup>7</sup> Karl Löwith, *De Hegel a Nietzsche*, São Paulo: Unesp, 2014, p. 42.

resolução passa pelo subjetivo. Em outras palavras, Kierkegaard não nega uma história do cristianismo, mas a subordina a uma escolha do indivíduo, a uma opção feita dentro do tempo e com caráter decisivo. Por isso, aos seus olhos, uma observação histórica ou objetiva do cristianismo pode, na verdade, amputar o seu âmago que reside, de fato, numa reapropriação.

Logo, se o cristianismo for apenas *documento histórico* devemos saber tudo sobre a doutrina cristã e, desse modo, o compreenderemos na sua totalidade. Entretanto, ao caminharmos em direção à história não conseguimos alcançar um dos seus temas centrais, a saber, busca da felicidade eterna. Afinal, a felicidade eterna não é do âmbito da verdade histórica. Nesse sentido, seguindo uma pista do cerne da própria tradição cristã e, diríamos, do agostinianismo, a concepção kierkegaardiana acredita que voltar-se para sua interioridade fornece ao indivíduo melhores respostas do que uma busca histórica. No protestantismo, tradição da qual Kierkegaard é um herdeiro, um dos pontos centrais dessa busca histórica da verdade do cristianismo reside na análise das Escrituras mais do que no catolicismo, que carrega consigo não apenas uma análise da Escritura mas, igualmente, o peso da tradição como critério interpretativo. Assim, para Kierkegaard, ao buscarmos, numa análise dos textos bíblicos, o máximo de certeza, procedemos como os eruditos, mas não como alguém que opta existencialmente pela verdade do cristianismo. A teologia erudita, na visão do pensador de Copenhague, aprecia tal discussão. Porém, o que são tais coisas senão garantias dogmáticas? A crítica bíblica, que bebe nas fontes da objetividade, acaba por atacar o cristianismo por causa da questão histórica. Desse modo, a objetividade pode levar um tipo de cristianismo que só poderia ser seguido pelos doutores. Curiosamente, há uma instigante passagem da obra *Temor e Tremor*, onde o pseudônimo autor Johannes de Silentio, sugere, com extrema ironia que, talvez, o problema de Abraão não resida numa situação limite de fé, mas antes em saber bem hebraico e as sutilezas do texto em seu idioma original: “Esse homem não era um exegeta erudito e não sabia hebraico; soubesse ele hebraico, e talvez tivesse entendido facilmente a história e Abraão”<sup>8</sup>. A filologia sacra coloca-se na condição de ciência e a teologia faz-se cega diante disso, ou seja, é feita uma equivalência entre saber e fé com a qual Kierkegaard não pode concordar. Tal coisa não ocorre por ele menosprezar o saber, mas apenas por não poder toma-lo como o critério para a fé. Menos ainda sua posição sobre a fé pode ser tomada como um tipo de fideísmo, visto que não menospreza o saber,

<sup>8</sup> Søren Kierkegaard, *Temor e tremor*, Lisboa: Relógio d'Água 2009, p. 57.

mas apenas o separa em esferas, do mesmo modo que Leibniz, por exemplo, já teria feito na *Teodicéia*. Por isso, o pensador dinamarquês é severo crítico desse tipo de objetividade e da ideia de processo *histórico mundial* ao modo hegeliano e, nesse sentido, reage ao afirmar que o cristianismo jamais pode ser equivalente a história: “O cristianismo é espírito; o espírito é interioridade; interioridade é subjetividade; subjetividade é essencialmente paixão; e, em seu máximo, uma paixão infinita e pessoalmente interessada na felicidade eterna”<sup>9</sup>.

Além da investigação sobre as Escrituras, outro aspecto que deve ser abordado para a investigação da questão histórica no âmbito do cristianismo é a Igreja. O pensador dinamarquês anuncia que não vai atacar a dialética, tal como faz a Igreja Católica Romana, que assim procede para defender a presença invisível do Papa. Pelo contrário, pelo que notamos ele tenta reconstruir a dialética e afirmá-la e, por isso, ao colocar o objetivo como *especulante*, o distingue da dialética que, no seu entender, remonta as melhores tradições tanto do socratismo grego como do cristianismo. Segundo Kierkegaard, o protestantismo, após *renunciar* à Bíblia, procurou apoio e refúgio na estrutura eclesiástica, talvez repetindo os mesmos erros do catolicismo. Entretanto, existiria mesmo protestantismo aqueles que defendem a Bíblia *plenamente*. Kierkegaard os denomina de *fanáticos da letra*, seres sem paixão, espíritos cômicos e *quixotescos*. Nessa perspectiva, a Bíblia se configura para eles como uma espécie de objeto de aproximação para uma paixão infinita, o que é cômico. De igual maneira também é cômica a recusa da Bíblia para poder ir aos serviços religiosos da igreja, tal como faz, no entender do pensador dinamarquês, a maioria dos seus compatriotas. Tal como já aparece nas *Migalhas Filosóficas*, três autores serão de fundamental importância para a construção do projeto kierkegaardiano que visa entender o cristianismo como fenômeno histórico (apontando os seus limites): Leibniz, Lessing e Espinosa. Lessing levanta um questionamento importante sobre a verdade do cristianismo. Segundo Lessing, existem verdades de fato e verdades de razão, estando o cristianismo colocado nas verdades de fato. Aliás, tal distinção de verdades, já havia sido realizada por Leibniz tanto na *Monadologia*. Para o ponto de vista objetivo, a Bíblia acaba por decidir o que é ou não cristão, tornando-se a igreja uma espécie de *refúgio da objetividade* sempre que fazemos um acurado exame das Escrituras. Contudo, para

---

<sup>9</sup> Søren Kierkegaard, *Pós-Escrito às Migalhas Filosóficas – vol. I*, Petrópolis: Editora Vozes, Petrópolis, 2013, p. 38.

Kierkegaard, se a verdade é espiritual, deve-se valorizar o interior e não a mediação, que é quem prova objetivamente.

A primeira dificuldade de um exame objetivo da Bíblia é que essa é tomada como uma peça. O Novo Testamento, por exemplo, torna-se história e é levado ao ponto máximo da objetividade pelos teólogos. Tal crítica, aliás, o próprio Kierkegaard, já havia desenvolvido nas *Migalhas Filosóficas*, especialmente nos capítulos IV e V, intitulados *a situação do discípulo contemporâneo e a geração posterior*. Assim, se as coisas forem entendidas apenas objetivamente como pode o Novo Testamento falar do presente? Em outros termos, retornamos as mesmas dificuldades já apresentadas nas *Migalhas Filosóficas*. Para Kierkegaard, o passado não explica o presente e, menos ainda, o futuro. Historicamente, dentro desse modelo, a igreja acaba por se tornar sinônimo de cristianismo, o que nem sempre parece correto. Contudo, ser cristão é muito mais do que ser contemporâneo do seu mestre. É impossível, para a concepção kierkegaardiana, demonstrar pela história- ou pela dialética- em que se constitui efetivamente a Igreja. A explicação da sua natureza não residiria na esfera da história ou dos argumentos. Ainda mais: a Igreja não precisa explicar tudo historicamente ao se reportar à Bíblia. Afinal, ela afirma sua crença na iluminação pelo Espírito Santo. Iluminação que não é fornecida nem pela dialética e nem pelo ponto de vista objetivo. Se a história bastasse, o Espírito Santo seria inútil. Por isso, Kierkegaard entende o cristianismo como espírito, subjetividade e interioridade. O sacramento do batismo, por exemplo, é histórico ou uma decisão? Se o batismo for histórico, a dialética não passa de superstição, ou seja, mera ritualística.

O paradoxo do cristianismo é que, para aquele que crê, vale mais um dia do que um século. Vale o momento da decisão, ou seja, do instante que não é mera ocasião, como ocorria no socrático. Sua prova não é dada pela objetividade. A ideia da objetividade leva à consideração especulativa que, por sua vez, enxerga o cristianismo como fenômeno histórico. Em outras palavras, para tal concepção, a verdade do cristianismo está ligada ao pensar e só possível chegar até ela pela via especulativa. O cristianismo se torna, portanto, pensamento eterno. A ironia disso tudo é que a consideração especulativa é aquela que diz não ter nenhum pressuposto. Assim, a especulação afirma, a partir do nada, que nada lhe é dado e que não é mediada; no entanto, ela toma o próprio cristianismo como dado. Ao dizer que todos são cristãos, ela se torna por demais generosa, retirando a dificuldade do que significa ser cristão. Logo, o cristianismo parece ter se



tornado, segundo o pensador de Copenhague, uma imposição estatal. A união do Estado com a religião, notadamente no contexto dinamarquês, conduz a uma pressão social inegável. Ser cristão parece apenas uma questão geográfica, isto é, se o indivíduo nasce num país dito cristão ele só pode, de igual modo, ser cristão. O mesmo ocorreria se ele tivesse nascido num país muçulmano. Para Kierkegaard, tal imposição é inaceitável, pois tira a decisão do indivíduo, transferindo a mesma ao Estado e à geografia.

### III. Burckhardt e a temática do cristianismo como história a partir das “Reflexões sobre a História e das Cartas”

Karl Löwith é um autor que possui profunda consideração por Burckhardt a ponto, inclusive, de dedicar-lhe uma obra de fôlego, a saber, *Jacob Burckhardt – o homem o homem no meio da história*, escrita em 1936, período do seu exílio na Itália. O autor alemão o toma como um pensador profundo da sua época. A pergunta sobre a qual podemos, então, nos inquerir é: o que poderia haver enxergado Karl Löwith de tão importante na obra de Burckhardt? Segundo avaliamos, foi o senso histórico, tal como se pode atestar por essa pequena passagem de *O Sentido da história*: “O objetivo específico da vida que Burckhardt dedicou ao estudo e ao ensino da história não foi nem construir filosoficamente uma história universal nem promover a investigação técnica, mas desenvolver o sentido da história”<sup>10</sup>. Em outras palavras, mesmo vivendo no século XIX, o pensador suíço não se deixa levar por uma perspectiva hegeliana, que compreende a história como história universal, e, menos ainda, deixa de ser crítico com a tese de uma investigação técnica o que, aliás, sempre lhe pareceu algo muito alheio a esfera das discussões em ciências humanas e ao conceito de formação tal como se pode compreendê-lo em contexto germânico (*Bildung*). Desse modo, a história não é uma ciência objetiva que investiga fatos neutros, mas sim como os fatos ocorridos em uma época repercutem em outra. Por isso, Löwith é contundente em seu elogio ao pensador suíço: “Ao invés de ser neutro e, por conseguinte, incapaz de julgar, Burckhardt foi o historiador mais crítico e conscientemente seletivo do século XIX. Mas nunca pretendeu ser filósofo”<sup>11</sup>.

Desse modo, a tarefa do historiador é muito mais modesta, tal como explicitará Burckhardt nas *Reflexões sobre a História*. A busca de sentido

<sup>10</sup> Karl Löwith, *O Sentido da história*, Lisboa: Edições 70, 1991, p. 33.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 33.



não ocorrerá nem tal como a havia pensado Santo Agostinho e nem como a havia pensado Hegel. O primeiro a pensou através da referência divina ou segundo tentou explicá-la, ao modo sistemático, através do Espírito Absoluto. O pensador suíço avalia que o termo Filosofia da História comporta uma contradição e, por isso, almeja o sentido. Segundo suas palavras: Uma Filosofia da História constitui, na realidade, um elemento híbrido, uma *contradictio in adjecto* pois a História, ou seja: a coordenação de elementos, é a antítese da Filosofia e esta, isto é: a subordinação, o critério subordinador, é o oposto da História<sup>12</sup>. Para ele, um aspecto importante seria mantermos nossa objetividade perante os fatos, isto é, “que procuremos manter nossa objetividade perante os fenômenos históricos, abstendo-nos de introduzir neles elementos volitivos e que denotem pontos de vista subjetivos”<sup>13</sup>. Tal sentença parece, num primeiro momento, muito de acordo com alguns pressupostos hegelianos, mas tal percepção é falsa. No entender do pensador suíço, Hegel teria se equivocado nas suas premissas acerca do processo evolutivo do espírito, tal como se pode notar nas suas teses de *A Filosofia da História*. Curiosamente, Burckhardt acredita que tal tese, ocorreu mesmo com o pensador partindo “de premissas idôneas”<sup>14</sup>. O problema residiria, no seu entender, num tipo de planificação onde, a rigor, o espírito nunca cabe. Logo, afirma o pensador suíço:

Nosso ponto de partida é constituído pelo único elemento invariável e que consideramos passível de ser analisado: o ser humano, com seu sofrimento, suas ambições e suas realizações, tal como ele é, sempre foi e será, daí podermos afirmar que nossas considerações serão, até certo ponto, patológicas<sup>15</sup>.

Em outras palavras, trata-se de uma visão sobre a história que mesmo advogando a tese da objetividade não prescindirá do *pathós*, tal como também poderemos notar em Kierkegaard que, inspirado pelo tema da subjetividade em Sócrates e em Cristo, articulou uma espécie de aproximação – dentro dos limites possíveis – entre a herança grega e os temas típicos da herança cristã.

Curiosamente, a discussão do tema da fé – e do quanto o moderno debate sobre a Filosofia da História é agora uma trama de conceitos

<sup>12</sup> Jacob Burckhardt, *Reflexões sobre a história*, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1961, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 12.

teológicos secularizados – coloca Burckhardt, ele próprio, numa espécie de auto-reflexão. Por não possuir nenhuma experiência privada de fé, sente-se incapaz de abordar o tema. Em outras palavras, se a fé é condição para compreender o processo de secularização, ele se acha inapto para a tarefa, o que, talvez, o aproxime nesse aspecto, por exemplo, de algumas das teses kierkegaardianas que parece tão bem explicitada aqui na afirmação de Löwith: “A solução religiosa do sentido da história pertence, segundo ele, a uma ‘faculdade especial’ do homem- à fé, que Burckhardt não fingia ter”<sup>16</sup>. O próprio Burckhardt, numa carta ao teólogo Willibald Beyschlag em 14 de janeiro de 1844, faz, inclusive, uma curiosa confissão pessoal que, segundo avaliamos, corrobora com a tese:

Sim, eu acredito que seu sentimento pela Igreja é genuíno consciencioso e verdadeiro. Sei que pessoas com respeito próprio mantêm-se fiéis à Igreja, e que o ponto de vista da Igreja ainda é inteiramente justificável e, sem dúvida, assim permanecerá por algum tempo. Pouco a pouco meus estudos convenceram-me de que também a Igreja Protestante, como guardiã do tesouro universal, é uma Igreja, e não apenas a débil imitação superficial da Igreja Medieval. E só posso respeitá-lo ainda mais por apegar-se a ela embora você não ignore o desdém e o desprezo que a Igreja tem de enfrentar, e apesar de saber que as principais mentes da nação a abandonaram. Eu rompi com a Igreja para sempre, por motivos demais pessoais, uma vez que, literalmente, não consigo encontrar sentido nela. Minha vida moral, *sit venia verbo*, segue em frente sem a ajuda da Igreja, e recua sem o aguilhão da consciência eclesiástica. A Igreja perdeu todo o poder sobre mim, assim como sobre muitos outros, o que, num período de dissolução, seria mais do que esperado<sup>17</sup>.

Por isso, o autor parece, no entender de Löwith, pender para um dado ceticismo. Visto que o ceticismo é aquilo que “tem como certeza o seu lugar num mundo em que se desconhece o princípio e o fim e em que o meio está em constante movimento”<sup>18</sup>. Contudo, sobrevivendo a esse tipo de ceticismo, o pensador suíço almeja encontrar uma espécie de fio de continuidade entre os períodos históricos. Aqui parece residir o seu *fio da meada* na tentativa exposta nas *Reflexões sobre a história*. Em outras palavras, a busca de uma linha fina que se moveria entre teologia e filosofia e, tal continuidade “é mais do que o mero prosseguir, porque implica um esforço consciente de relembrar e renovar o nosso legado em vez de aceitar com impassividade

<sup>16</sup> Karl Löwith, *O Sentido da história*, Lisboa: Edições 70, 1991, p. 34.

<sup>17</sup> Jacob Burckhardt, *Cartas*, Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 186.

<sup>18</sup> Karl Löwith, *O Sentido da história*, Lisboa: Edições 70, 1991, p. 34.

a amálgama de costumes”<sup>19</sup>. Assim podemos compreender sua crítica do progresso e igualmente entender sua defesa de uma espécie de missão, isto é, não apenas uma tentativa de superar sua época mas, ao contrário, a consciência de saber que deve preservá-la sob pena de perder a própria história e tradição. Avaliamos que a partir de tal juízo se pode compreender, por exemplo, sua radical crítica ao conceito de democracia igualitária, desenvolvido entre os séculos XVIII e XIX, como bem aponta Löwith:

Pensou que uma democracia radicalmente igualitária não conduziria à liberdade e a responsabilidade individuais, mas a uma mediocridade pretensiosa e a um tipo de despotismo. Temia que o socialismo econômico pudesse impulsionar um aparelho estatal superdesenvolvido, que qualquer demagogo mais ousado pudesse igualmente tomar e explorar, combinando a social democracia com a ditadura militar<sup>20</sup>.

Logo, ao contrário do surgimento no século XIX e XX de um Estado de paz social iluminista e inspirado em princípios liberais, Löwith ao interpretar Burckhardt, aponta que a humanidade irá assistir, atônita, ao pior dos rebaixamentos:

A vulgarização e a padronização da vida pareciam-lhe inevitáveis. Em vez de uma democracia liberal, previu o Estado totalitário governado por *terribles simplificateurs*, que invadirão a Europa e a dominarão com atroz brutalidade, escarnecendo a lei e totalmente indiferentes à liberdade e à soberania do povo<sup>21</sup>.

O liberalismo e a defesa da tradição, dos quais Burckhardt possui nostalgia num século de mudanças, parecem ter dois aspectos centrais: segundo Löwith, o primeiro residiria num reconhecimento de que a história da humanidade não é uma história gloriosa mas, ao contrário, é sempre “um conhecimento concreto da nossa verdadeira situação: luta e sofrimento, efêmeras glórias e longas misérias, guerras alterando períodos de paz”<sup>22</sup>. Assim, seguindo uma tradição que prima pelos valores do indivíduo, Löwith avalia que, para Burckhardt, “a grandeza histórica de uma nação não compensa a aniquilação de um indivíduo que seja”<sup>23</sup>. Além da defesa de uma história dos homens concretos e dos indivíduos, o segundo ponto aqui a ser

<sup>19</sup> Ibid., p. 35.

<sup>20</sup> Ibid., p. 35.

<sup>21</sup> Ibid., p. 36.

<sup>22</sup> Ibid., p. 37.

<sup>23</sup> Ibid., p. 38.

ressaltado é um elogio que o pensador suíço faz do religioso, exemplificado aqui, como precisão, na figura daqueles monges do deserto e dos primeiros mártires do cristianismo. Eles foram os preservadores da cultura europeia em meio ao mais crasso barbarismo, tal como aponta Löwith:

Para Burckhardt, estes homens não foram inúteis escapistas, mas ‘heróis do deserto’, que, após, uma luta tremenda, se tinham apercebido de uma profunda necessidade numa época de barbarismo civilizado. Sem o exemplo extremo destes primeiros monges e eremitas, a Igreja não teria mantido a integridade, tornando-se a única instituição espiritual que alimentou e preservou toda a educação de nível mais elevado. Contudo, Burckhardt afirma que nós, os que ainda tomamos como certas as investigações científicas, a liberdade do trabalho intelectual, costumamos esquecer a enorme dívida que temos para com a Igreja daquela Idade ‘das Trevas’ pelo cultivo de um conhecimento que não é mundano nem tem um objetivo prático<sup>24</sup>.

Acompanhando aqui um liberal como, por exemplo, Stuart Mill, que mesmo a despeito de não professar pessoalmente uma religião, a toma como importante para o corpo social<sup>25</sup>, Burckhardt, como mostra Löwith, “pensou que nenhuma educação liberal a não ser a religião, nos poderá salvar da grande violação da alma humana que atualmente se registra”<sup>26</sup>. Contudo, mais fortemente do que o pensador inglês, o professor da Basileia scandaliza-se, ao modo kierkegaardiano, com o significado da cristandade no contexto europeu do século XIX. Por isso, ele, mesmo como filho de um pároco protestante, tal como seu colega Nietzsche, empreenderá o mesmo esforço do pensador dinamarquês para, tal como enfatiza Löwith buscar uma espécie de “cristianismo primitivo e autêntico, em perfeito contraste com as normas universais”<sup>27</sup>. Logo, a partir desse ponto, podemos compreender sua crítica à cristandade tal como a compreendemos em Kierkegaard e, num dado sentido, até mesmo os *adversários* do cristianismo como Feuerbach, que afirmava que “o cristianismo já está tão deturpado e em desuso que até mesmo os representantes oficiais e eruditos do cristianismo, não sabem mais ou pelo menos não querem saber o que é o cristianismo”<sup>28</sup> e Nietzsche, que afirmava que “houve apenas um cristão e ele morreu na cruz”<sup>29</sup>. Tal

<sup>24</sup> Karl Löwith, *O Sentido da história*, Lisboa: Edições 70, 1991, p. 39.

<sup>25</sup> Tal tese é defendida por Mill na sua obra *A utilidade da Religião*.

<sup>26</sup> Karl Löwith, *O Sentido da história*, Lisboa: Edições 70, 1991, p. 40.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>28</sup> Ludwig Feuerbach, *A Essência do cristianismo*, Petrópolis: Editora Vozes, 2009, p. 19.

<sup>29</sup> Friedrich Nietzsche, *O Anticristo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 45.

crítica é essencialmente voltada ao cristianismo moderno, isto é, aquele que consegue conjugar o cristianismo junto com os avanços da civilização secular, como bem indica Löwith:

Para o homem moderno, o Cristianismo não é um obstáculo nem uma loucura mas – se não lhe for hostil – um elemento salutar da civilização secular. A Cristandade moderna quer esquecer que o Cristianismo sempre se revelou bastante influente ao manter a divergência em relação à cultura universal. Em contraste com os cultos politeístas do paganismo clássico, a religião cristã não foi nem é um culto dedicado a uma cultura nacional, mas uma fé transcendente numa redenção futura<sup>30</sup>.

Ainda mais: esse tipo de crítica afirma-se essencial no século XIX, época onde o protestantismo de cunho liberal é muito forte em contexto germânico, por isso sua busca pela autenticidade ou pela honestidade o coloca, ainda que não com os mesmos objetivos, ao lado de Kierkegaard. Por isso, se Feuerbach foi um dia o aliado involuntário do pensador de Copenhague, o professor suíço talvez, alguns anos depois dele, talvez possa ser tomado também no mesmo registro, como bem avaliava Löwith: “Esta simples visão mais prática de Burckhardt é ainda mais extraordinária por ser a visão de um historiador secular do século XIX e não de um teólogo neo-ortodoxo do século XX”<sup>31</sup>.

Na mesma carta endereçada ao teólogo Willibald Beyschlag há uma passagem que merece menção:

Irei, de uma vez por todas, dizer claramente o que tantos *virii doctissimi* pensam e não ousam expressar: sob o nosso ponto de vista, o cristianismo entrou no domínio de períodos puramente humanos da história; o cristianismo guiou moralmente as nações; e lhes deu força e independência para que, de agora em diante, se reconciassem, não com Deus, mas *internamente*, com suas consciências. O tempo dirá sob quais formas de pensamentos os povos germânicos e latinos poderão, mais uma vez, aproximar-se pessoalmente de Deus. Deus apenas tem de ser outra vez pessoal, e as pessoas acreditarão em Sua personalidade. Acredito que sua última encarnação vive em todos nós<sup>32</sup>.

Notemos a dupla força do argumento. De um lado o reconhecimento do valor do cristianismo para os povos germânicos e latinos, de outro a afirmação de que parece necessário buscar-se novamente algo perdido com

<sup>30</sup> Karl Löwith, *O Sentido da história*, Lisboa: Edições 70, 1991, p. 41.

<sup>31</sup> Karl Löwith, *O Sentido da história*, Lisboa: Edições 70, 1991, p. 42.

<sup>32</sup> Jacob Burckhardt, *Cartas*, Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, pp. 187-188.

a secularização: um Deus pessoal, tal como preconizava a antiga herança judaico-cristã. Por isso, nesse mesmo sentido, uma outra passagem da mesma carta, é igualmente profunda e instigante. Nela, o pensador afirma, mesmo com o seu ceticismo conceitual, o quanto gostaria de ter seguido a figura de Jesus de Nazaré:

Oh, tivesse eu vivido quando Jesus de Nazaré caminhava pelo interior da Judéia – eu O teria seguido, e teria deixado que o orgulho e a arrogância se dissolvessem no amor por Ele e não mais teria pensado em minha própria independência e valor - , pois quando se está perto de Dele, que importância teria perde-se como indivíduo?<sup>33</sup>.

Contudo, aqui é preciso cuidado: o que parece efetivamente interessar ao pensador suíço é a figura de Jesus enquanto homem, enquanto um marco da história da humanidade, uma admiração por um *tipo psicológico*, herança partilhada com seu colega Nietzsche<sup>34</sup>:

Mas apesar de ansiar por Ele, dezoito séculos nos separam, e é somente quando estou sozinho e em momentos de melancólicos anseios que a majestosa imagem aparece diante de minha alma e me consola, a imagem do Maior dos Homens. Como Deus, Cristo me é indiferente – o que se pode pensar Dele dentro da Trindade? Como homem, Ele é a luz de minha alma, porque é a mais *bela* figura história. Quem quiser que chame isso de religião – não há nada que eu possa fazer contra esse conceito... No que me diz respeito, pense o que quiser; não tenho a pretensão de chamar isso de religião<sup>35</sup>.

Em outras palavras, uma religião sem religião, tema instigante do século XIX e XX. Talvez, a melhor descrição do tipo de posição de Burckhardt tenha sido formulada por Guardini que, na sua importante obra *O fim da Idade Moderna*, afirma:

A angústia da Idade Moderna, ao contrário é devida em grande parte ao sentimento de não ter nem um lugar simbólico, nem um refúgio que seja imediatamente convincente; e também da experiência sempre renovada de não encontrar no mundo um lugar para a existência e que satisfaça a sua necessidade de sentido<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Ibid., p.188.

<sup>34</sup> Muito bem exposta nos aforismos 28 a 33 de *O Anticristo*.

<sup>35</sup> Jacob Burckhardt, *Cartas*, Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 188.

<sup>36</sup> Romano Guardini, *O fim da Idade Moderna*, Lisboa: Edições 70, 2000, pp. 37-38.



#### IV. Considerações finais

Numa carta de 7 de julho de 1878, destinada ao amigo Von Preen, Burckhardt relata um curioso episódio:

Recentemente um pastor da Igreja Reformada foi escolhido por meio das mãos daqueles que não vão à igreja, e para a infelicidade dos que vão. Como você sabe, eu não pertencço a esta última categoria; houve um tempo que eu estudei teologia por quatro semestres com o maior interesse, e então descobri que não possuía a fé exigida pelo púlpito, e, assim, me transferei para o campo da história. Mas o que não posso entender é a audácia de um reformista ocupar um púlpito e até realizar rituais em cujo significado ele não acredita! Como ele pode se impor a uma congregação após obter o cargo como resultado de um *malentendu*, a saber, como resultado do voto dado aos que, pressupõe-se, pertençam à congregação, quando, na verdade, trata-se de uma congregação que não existe?<sup>37</sup>.

Se observarmos o relato do episódio com vagar, facilmente podemos perceber o quanto a crítica do pensador suíço aqui explicitada aproximase, por exemplo, da crítica kierkegaardiana à cristandade. Para ambos, o cristianismo exigia seriedade Burckhardt, ciente daquilo que podia fazer e da sua descrença, o recusa não por menosprezo mas, ao contrário, por levar muito a sério sua proposta e por saber que não seria capaz de cumpri-la. Kierkegaard, com sua comunicação indireta e com seus pseudônimos, leva a crítica do cristianismo ao ápice da ironia não por zombar ou escarnecer dele, mas, ao contrário, para chamar a atenção sobre a seriedade que ele merecia numa era onde muitos do que parecem professá-la e ensiná-lo, em verdade, o desprezam e já o colocaram num mesmo plano das coisas desse mundo e, nesse sentido, profanaram o melhor do cristianismo e também o melhor da herança grega clássica. Assim, ambos os autores parecem, por perspectivas diversas, chamar atenção para o mal-entendido acerca do cristianismo.

Como bem acentua Alexander Dru, a maior parte dos amigos de Burckhardt, se situariam num curioso ambiente de disputa entre ortodoxos e liberais, mas ele próprio, talvez tenha sido apenas uma espécie de *herege honesto*:

A maioria dos amigos de Burckhardt encontrava-se, a princípio, entre os 'ortodoxos', mas logo foram envolvidos pela primazia do racionalismo, embora posteriormente alguns deles voltassem a adotar pontos de vista

<sup>37</sup> Jacob Burckhardt, *Cartas*, Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 324.



mais conservadores. Burckhardt não se alinhava com partido algum e, ao mesmo tempo em que admitia a força da crítica racionalista à posição ‘ortodoxa’, nunca aceitou a reinterpretação do cristianismo que se seguiu, e uma das consequências duradouras de suas discussões nessa época foi uma vitalícia aversão por teólogos liberais e desprezo por suas filosofias hegelianas da fé. É em oposição a elas que Burckhardt fala sobre permanecer um herege ‘honesto’. A honestidade intelectual de suas posições que o deixou livre para o futuro, é remanescente da rejeição de Kierkegaard pelos ‘ortodoxos’ e racionalistas, objetos de tantos de seus primeiros comentários em seu *Diário*<sup>38</sup>.

Assim, ele próprio, tal como o pensador dinamarquês parece haver se posicionado na curiosa linha fronteira que o torna objeto de crítica dos racionalistas e dos ortodoxos, tal como acontecerá ao filósofo de Copenhague. Para ambos, a admissão de certas teses ortodoxas iria contrariar uma investigação de caráter mais abrangente mas, ao mesmo tempo, a admissão de algumas das premissas do liberalismo seria como fazer brotar o cristianismo do paganismo, o que os dois autores, mesmo que por razões diversas, rejeitariam. Talvez Kierkegaard e Burckhardt se aproximem num dado tipo de nostalgia: já não é mais possível nem sermos gregos ao modo clássico e, por outro lado, a cristandade sepultou o verdadeiro significado do cristianismo e, por isso, não fortuitamente o pensador de Copenhague parece fazer tantos esforços para a busca do tipicamente cristão ou da *cristicidade*. Por isso, Guardini pode ter razão quando pontua tal aspecto:

O não cristão de hoje julga muitas vezes que se pode desligar do cristianismo e procurar na Antiguidade outro caminho religioso. Mas engana-se. Não podemos regressar ao passado. Como forma de existência a antiguidade já não tem mais a dizer: está definitivamente ultrapassada. Se o homem de hoje se torna pagão é num sentido radicalmente diferente do do homem antigo. Em toda a grandeza da sua vida e da sua obra o homem da Antiguidade tinha uma atitude religiosa cheia de ingenuidade juvenil. Vivia antes da decisão que o Cristo vem realizar. Soeren Kierkegaard explicou definitivamente que uma decisão, qualquer que seja ela, projeta o homem num outro nível de existência<sup>39</sup>.

Aqui talvez, por diferentes registros, encontram-se o irônico de Copenhague e o *herege honesto* da Basileia. Um encontro tão importante quanto fascinante. Certamente, merecedor de maiores investigações.

<sup>38</sup> Cfr., Jacob Burckhardt, *Cartas*, Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, pp. 57-58.

<sup>39</sup> Romano Guardini, *O fim da Idade Moderna*, Lisboa: Edições 70, 2000, p. 84.

*Bibliografía*

- Burckhardt, Jacob, *Cartas*, Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- , *Reflexões sobre a história*, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1961.
- Evans, C. Stephen, *Kierkegaard's fragments and Postscript – The Religious Philosophy of Johannes Climacus*, Atlantic Highlands: Humanities Press, 1983.
- Feuerbach, Ludwig, *A Essência do cristianismo*, Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- Guardini, Romano, *O fim da Idade Moderna*, Lisboa: Edições 70, 2000.
- Hannay, Alastair, *Kierkegaard – uma biografia*, México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Kierkegaard, Søren, *Migalhas Filosóficas*, Petrópolis: Editora Vozes, 1995.
- , *Pós-Escrito às Migalhas Filosóficas – vol. I*, Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- , *Temor e tremor*, Lisboa: Relógio d'Água, 2009.
- Löwith, Karl, *De Hegel a Nietzsche*, São Paulo: Unesp, 2014.
- , *O Sentido da história*, Lisboa: Edições 70, 1991.
- Nietzsche, Friedrich, *O Anticristo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



LA PASIÓN DE MIGUEL DE UNAMUNO  
EN “LA LOCURA DEL DOCTOR MONTARCO”  
A LA LUZ DEL CONCEPTO DE IMAGINACIÓN DE KIERKEGAARD<sup>1</sup>

Jan Evans  
Baylor University, Waco, Texas

*Resumen*

En este ensayo mi propósito es señalar el tema clave de Kierkegaard de la imaginación en la ficción de Unamuno. En el cuento *La locura del doctor Montarco*, el personaje principal es un médico competente que acaba de llegar a una comunidad nueva. Muy pronto se revela una particularidad del doctor que no les gusta a sus pacientes: el médico escribe relatos de ficción. Lo que está en juego en esta historia es la importancia de la imaginación y su relación con la existencia auténtica. Kierkegaard afirma en *La enfermedad mortal* que, para tener consciencia de sí mismo, el yo debe tener imaginación. La pasión se asocia íntimamente con la imaginación, ya que esta crea la posibilidad de adquirir la pasión a través de la reflexión. Este ensayo explora la naturaleza de la imaginación, la pasión y “la locura” que tanto Kierkegaard como Unamuno abrazan como necesarias para la existencia auténtica.

*Palabras clave:* Kierkegaard, Unamuno, pasión, imaginación, desesperación, locura.

*Abstract*

My purpose in this essay is to point out the key Kierkegaardian theme of the importance of imagination in the fiction of Unamuno. In the story, *The Madness of Dr. Montarco* the protagonist is a competent doctor who has just arrived in a new community. Quickly a peculiarity of the doctor is revealed that his clients do not like: he writes fiction. What is at stake in this story is the importance of imagination and its relationship to authentic existence. Kierkegaard declares in *Sickness Unto Death* that in order to have consciousness, the self must have imagination. Passion is intimately associated with imagination since imagination creates the possibility of acquiring passion through reflection. This essay explores the nature of imagination, passion and “madness” that both Kierkegaard and Unamuno embrace as necessary for authentic existence.

*Key words:* Kierkegaard, Unamuno, passion, imagination, despair, madness.

---

<sup>1</sup> Recibido: 22 de octubre de 2015. Aceptado: 25 de febrero de 2016.

### I. La pasión como punto de partida

La pasión es un concepto clave imprescindible para entender la obra compleja de Miguel de Unamuno. En su escrito, *Vida de don Quijote y Sancho*, el filósofo español afirma: “procura vivir en continuo vértigo pasional, dominado por una pasión cualquiera. Solo los apasionados llevan a cabo obras verdaderamente duraderas”<sup>2</sup>, dejándonos entender que la pasión de la cual Unamuno habla es la pasión que se encuentra en el personaje de Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, personaje que tenía la disposición de sacrificarse por la verdad. Sin embargo, se puede decir que la totalidad de la obra de Unamuno es un intento por despertar en el lector el interés apasionado por la existencia vivida en relación a la eternidad.

No cabe duda de que existen varios intentos bien logrados de relacionar la obra del gran pensador español con el filósofo Søren Kierkegaard, y esta relación no extraña, tomando en cuenta el interés de Unamuno por el pensamiento del danés que manifestó durante toda su vida. Por lo que, para entender el significado de la pasión en Unamuno, en estas páginas nos apoyaremos en las ideas de Kierkegaard<sup>3</sup>, ya que para este último la pasión y la imaginación son temas fundamentales en su obra<sup>4</sup>.

Para este estudio hemos elegido el escrito *La enfermedad mortal*, firmado con el pseudónimo Anti-Climacus, ya que consideramos que por un lado este texto se enfoca en las consecuencias de la falta de la imaginación en la existencia, y por otro, Unamuno tiene interés en la misma falta de

<sup>2</sup> Miguel de Unamuno, “Vida de don Quijote y Sancho”, en *Obras completas*, vols. 1-9, ed. por M. García Blanco, Madrid: Escelicer, 1966-1971, vol. 3, p. 58.

<sup>3</sup> El vínculo entre Kierkegaard y Unamuno se estableció el siglo pasado con la obra fundamental de Jesús-Antonio Collado, *Kierkegaard y Unamuno: La existencia religiosa*. En 1988, Gemma Roberts publicó *Unamuno: Afinidades y coincidencias kierkegaardianas*. Jan E. Evans ha producido dos estudios monográficos, el primero en 2005, *Unamuno and Kierkegaard: Paths to Selfhood in Fiction*, y el segundo en 2013, *Miguel de Unamuno's Quest for Faith: A Kierkegaardian Understanding of Unamuno's Struggle to Believe*. Artículos recientes incluyen G. Bilbao-Terreros, “Ética y liminaridad en San Manuel Bueno, mártir: Una lectura kierkegaardiana,” *Hispanic Review*, vol. 80, no. 2, 2012, pp. 243-265 y J. Ardila, “The Origin of Unamuno's Mist: Unamuno's Copy of Kierkegaard's Diary of the Seducer,” *Modern Philology: Critical And Historical Studies In Literature, Medieval Through Contemporary*; vol. 109, no. 1, 2011, pp. 135-143. Cada uno de estos estudios contribuye a la literatura creciente que muestra la comparación fructífera de los dos autores.

<sup>4</sup> No hay ningún intento en este estudio de encapsular los temas de la pasión y la imaginación en la obra de Kierkegaard. En su mayor parte, se limita a *La enfermedad mortal* y a su influencia y coincidencia con el pensamiento de Unamuno.

pasión en la existencia. Además, Unamuno leyó este libro de Kierkegaard cuidadosamente, subrayando los pasajes que le llamaban la atención. Sin embargo, no estamos seguros de que Unamuno haya leído este texto antes de escribir el cuento “La locura del doctor Montarco”, ni antes de escribir la *Vida de don Quijote y Sancho*. De todos modos, Unamuno encontró en el pensamiento de Kierkegaard una forma de comprender la existencia muy cercana a su idea y, más tarde, en su famoso escrito *Del sentimiento trágico de la vida*, llamó al filósofo danés su “hermano”<sup>5</sup>. Por eso, el texto de Kierkegaard puede iluminar la importancia de la pasión en la existencia en la obra de Unamuno.

## II. El cuento de Unamuno y sus preocupaciones

El personaje principal del cuento “La locura del doctor Montarco” es un médico competente que acaba de llegar a una comunidad nueva. Tiene la reputación de darles tratamiento excelente a sus pacientes, puesto que está al tanto de los descubrimientos científicos más recientes. Sin embargo, el narrador se pregunta ¿por qué el doctor dejó su trabajo anterior si lo consideraban un médico tan bueno? Muy pronto se revela una particularidad del doctor que no les gusta a sus pacientes: el médico escribe relatos de ficción. Al principio, el médico nuevo acumula muchos pacientes, pero después de la publicación de varios cuentos, aunque reciben el tratamiento que los cura, sus pacientes dejan de consultarlo porque no le tienen confianza.

Lo que está en juego en esta historia es la importancia de la imaginación y su relación con la existencia auténtica. Kierkegaard afirma en *La enfermedad mortal* que para tener consciencia de sí mismo, el yo debe tener imaginación. Lo que vemos en la historia de Unamuno es un personaje que encarna a un hombre que está en el proceso de llegar a ser un yo, según los criterios de Kierkegaard. La pasión se asocia íntimamente con la imaginación, puesto que la imaginación crea la posibilidad de adquirir la pasión a través de la reflexión. Sin embargo, la pasión que es requisito para la existencia auténtica es malentendida por muchos. Kierkegaard señala que el hombre que no tiene un yo, que vive en la desesperación, no se distingue de la muchedumbre. Este hombre ordinario interpreta mal la pasión y la llama “locura”. Así, este ensayo, desde nuestro punto de vista, explora la

<sup>5</sup> Miguel de Unamuno, “Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos”, en *Obras completas*, vols. 1-9, ed. por M. García Blanco, Madrid: Escelicer, 1966-1971, vol. 7, p. 174.

naturaleza de la imaginación, la pasión y la “locura” que, tanto Kierkegaard como Unamuno, asumen como necesarias para la existencia auténtica.

Para empezar queremos destacar los puntos de tensión de la narración en el cuento mencionado. Y partimos de la pregunta: ¿Por qué les molestan a los pacientes los cuentos del médico? Desde nuestra perspectiva, hay dos razones fundamentales: la primera tiene que ver con las expectativas de los pacientes en cuanto al comportamiento aceptable de un médico. Un médico es un hombre científico que no debe involucrarse en la creación literaria. El pobre doctor Montarco se queja de la situación en que se encuentra con sus pacientes al decirle al narrador: “no puede usted figurarse bien qué insondable fondo de miseria moral hay en este empeño que ponen no pocas gentes en enjaular a cada uno en su especialidad”<sup>6</sup>. Parece que dar un paso fuera de la jaula es una cosa muy peligrosa para el médico, desde la perspectiva de sus pacientes.

La segunda razón fundamental por la cual los cuentos del médico les molestan a los pacientes, tiene que ver con las expectativas de estos en cuanto a la literatura. Los cuentos del médico son fantásticos, humorísticos, sin descripciones y sin moraleja. Sus pacientes creen que un médico debe defender una tesis o probar algo en sus escritos. No basta que sean divertidos. Esta vez, la queja del doctor Montarco es una denuncia grave: “La roña infecciosa de nuestra literatura española es el didactismo”<sup>7</sup>. Para el lector ordinario, el cuento debe tener una “segunda intención”<sup>8</sup>.

El doctor Montarco predice su propio destino: todo el pueblo va a juzgarlo y señalarlo como loco, y sus pacientes van a dejar de consultarlo. Como consecuencia, él tendrá que salir otra vez a ganarse la vida en otro lugar. Oyendo esto, el narrador le sugiere al médico que deje de publicar sus narraciones. El doctor responde: “necesito echarlas fuera; si no escribiera esas atrocidades acabaría por hacerlas. Yo sé lo que me hago”<sup>9</sup>. El proceso de la creación y el dar rienda suelta a la imaginación es una parte de su ser, algo que no se le puede quitar sin dejar de ser humano. Aquí la pregunta de Unamuno es: “¿está loco de verdad el doctor Montarco?”. A continuación, vamos a tratar de contestar esta pregunta desde la perspectiva de Unamuno con la ayuda de Kierkegaard.

---

<sup>6</sup> Miguel de Unamuno, “La locura del doctor Montarco”, en *Obras completas*, vols. 1-9, ed. por M. García Blanco, Madrid: Escelicer, 1966-1971, vol. 1, p. 1128.

<sup>7</sup> *Ibíd.*

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> De Unamuno, “La locura del doctor Montarco”, p. 1129.



### III. La importancia de la imaginación en Kierkegaard

¿Por qué es tan importante la imaginación? En *La enfermedad mortal*, Kierkegaard nos ayuda entender el papel de esta en el proceso de llegar a ser un yo. Kierkegaard, o mejor dicho, su pseudónimo Anti-Climacus, empieza con una declaración enigmática:

El hombre es espíritu. Mas ¿qué es espíritu? El espíritu es el yo. Pero ¿qué es el yo? El yo es una relación que se relaciona consigo misma, o dicho de otra manera es lo que en la relación hace que esta se relaciona consigo misma. El yo no es la relación sino el hecho de que la relación se relacione consigo misma<sup>10</sup>.

¿Qué significa esto? Kierkegaard ve la relación que es el yo en términos de síntesis de opuestos: lo temporal y lo eterno, la finitud y la infinitud. Es un proceso que nunca termina y que pasa necesariamente en relación con Dios. Kierkegaard afirma en este sentido: “ahora bien, llegar a ser sí mismo significa que uno se hace concreto. Pero hacerse concreto no significa que uno llegue a ser finito o infinito, ya que lo que ha de hacerse concreto es ciertamente una síntesis”<sup>11</sup>. La persona que no sintetiza los elementos opuestos se encuentra en la desesperación. Pero, dado que hay elementos de la infinitud y la finitud que son absolutamente necesarios, si se coloca demasiado énfasis en uno de los dos polos podría no lograrse la síntesis.

La importancia de la imaginación se encuentra en el campo de la infinitud. La imaginación es una capacidad que hace posible todas las capacidades. Afirma Kierkegaard: “En definitiva, los sentimientos, los conocimientos y la voluntad que haya en un hombre dependen de la fantasía que tenga, es decir, de cómo todas aquellas cosas *se proyecten reflexivamente en la fantasía*”<sup>12</sup>. La imaginación hace posible la reflexión, la capacidad de verse a sí mismo y contemplarse, “la fantasía es la posibilidad de toda reflexión; y la intensidad de este medio es la posibilidad de la misma intensidad del yo”<sup>13</sup>. Entonces se puede decir que el intento de llegar a ser un yo depende de la imaginación a través de la auto-reflexión. Cuanta más imaginación haya, más profundamente se desarrollará el yo.

---

<sup>10</sup> Søren Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, trad. de Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid: Editorial Trotta, 2008, p. 33.

<sup>11</sup> Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, p. 51.

<sup>12</sup> Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, p. 52.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

De todos modos, aunque la imaginación es absolutamente necesaria, es posible exagerarla y vivir demasiado en la fantasía. Tal modo de vivir genera desesperación en la misma medida que vivir en la finitud sin estas capacidades de saber, sentirse y querer. Sin embargo, vivir en la desesperación de la finitud es aún más grave, porque en la finitud, sin la imaginación, la persona no es consciente de su desesperación. Esto puede causarle “dificultades” si no guarda silencio y si no se parece a los demás que lo rodean. En este caso, el hombre se olvida de sí mismo en la muchedumbre y deja que “los otros” lo definan. Para él, es peligroso ser él mismo y llega a ser una copia de todos los demás. Este hombre puede tener éxito según los valores de la sociedad. Kierkegaard afirma a través de Anti-Climacus: “El hombre que se ha perdido a sí mismo de esa manera, y precisamente por ello, entra en posesión de todas las perfecciones requeridas para tomar parte en cualquier empresa o negocio, pudiendo estar seguro de que el éxito no tardará en sonreírle en el mundo”<sup>14</sup>. El mundo no lo considera deficiente ni reconoce la desesperación en que vive. “Es natural que no se considere en modo alguno como desesperación lo que no le acarrea a uno ninguna molestia en la vida, sino que se la hace más cómoda y placentera”<sup>15</sup>. Kierkegaard dice de las personas que viven en la desesperación de finitud que “no tienen en el sentido espiritual ningún yo, no poseen ningún yo en virtud del cual arriesgarlo todo en un momento dado, no poseen ningún yo delante de Dios”<sup>16</sup>.

#### *IV. El cuento de Unamuno como ejemplo de las perspicacias de Kierkegaard*

Entonces podemos ver cómo la situación del doctor Montarco demuestra las consecuencias de vivir en una sociedad llena de hombres que viven en la desesperanza de finitud según los criterios de Kierkegaard. Los pacientes del doctor Montarco no saben que viven en desesperación; no saben ni les importa que no tengan un yo. Les falta la imaginación que necesitan para sentir cualquier emoción, sea dolor o exaltación. Tampoco tienen la capacidad de saber; no tienen la curiosidad necesaria ni la aptitud para el conocimiento profundo; además les falta la pasión que dirige la voluntad para transformarse. Según la lectura de Kierkegaard, se han perdido a sí mismos y han llegado a ser números, y cada cual es exactamente como

<sup>14</sup> Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, p. 55.

<sup>15</sup> Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, pp. 55-56.

<sup>16</sup> Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, p. 56.

su prójimo. Este tipo de persona que se ha olvidado de sí misma se halla “sin atreverse ya a tener fe en sí mismo, encontrando muy arriesgado lo de ser uno sí mismo, e infinitamente mucho más fácil y seguro lo de ser como los demás, es decir, un mono de imitación, un número en medio de la multitud”<sup>17</sup>.

Entonces estos hombres juzgan al doctor Montarco de “loco” y consideran su imaginación como si fuera algo peligroso. No pueden tolerar que un médico le muestre al mundo el producto de su imaginación. Valúan su conocimiento científico, pero, puesto que les falta su propio yo, no le permiten al médico que demuestre una parte del suyo, la imaginación, la parte más necesaria para llegar a ser un yo. Las consecuencias de limitar al médico son severas. Cuando la clientela se aleja, el médico ya no puede mantener a su familia ni publicar sus historias. El pobre doctor Montarco adquiere señas de locura verdadera y sus amigos lo llevan a una casa de salud. En efecto, los pacientes han destruido el yo del médico.

Las escenas dentro de la casa de salud le dan a Unamuno otra oportunidad de discutir uno de sus temas favoritos en más detalle: ¿Qué es la locura y quiénes están locos? Cuando el narrador visita a su viejo amigo en la casa de salud, se da cuenta de que el doctor Montarco pasa sus días leyendo y relejendo el *Quijote*. Ahora el doctor Montarco se identifica con “Don Tonto el más grande loco que vieron los siglos”<sup>18</sup>. Por supuesto, los que estaban alrededor de don Quijote tampoco le entendieron. El doctor Montarco llama a sus detractores y a los de don Quijote: “todos esos graves señores infestados de sentido común”<sup>19</sup>.

No nos sorprende la introducción del caballero andante en este momento de la discusión. Unamuno trató estos temas más específicamente en *Vida de don Quijote y Sancho* que se publicó el mismo año que la historia del doctor Montarco. Unamuno celebra al personaje de don Quijote por cumplir la misión que se le mandó y por su habilidad de aceptar las burlas de los demás. Aumenta su aprobación del comportamiento de don Quijote al decir que lo que se necesita en España es el valor de aceptar las burlas de los demás. Afirma: “Solo el que ensaya lo absurdo es capaz de conquistar lo imposible... Y sobre todo, no hay más que un modo de triunfar de veras: arrostrar el ridículo”<sup>20</sup>. Es evidente que en *Vida de don Quijote y Sancho*

---

<sup>17</sup> Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, p. 55.

<sup>18</sup> De Unamuno, “La locura del doctor Montarco”, p. 1133.

<sup>19</sup> *Ibíd.*

<sup>20</sup> De Unamuno, “Vida de don Quijote y Sancho”, p. 141.

Unamuno tiene la misma opinión que Kierkegaard de la muchedumbre, cuando dice que “sí, todo nuestro mal es la cobardía moral, la falta de arranque para afirmar cada una su verdad, su fe y defenderla. La mentira envuelve y agarrota las almas de esta casta de borregos modorros, estúpidos por opilación de sensatez”<sup>21</sup>. Oímos el mismo desdén del doctor Montarco para “esos graves señores infestados de sentido común”<sup>22</sup>.

Desde el punto de vista de Kierkegaard, no es sorprendente que el hombre ordinario que vive en la desesperación de finitud no entienda la imaginación de otra persona y su necesidad de ejercerla, porque no ha emprendido el proceso de llegar a ser un yo con una síntesis de lo temporal y lo eterno. El hombre ordinario está ciego y sordo a estas necesidades. Kierkegaard entendería la manera en que los pacientes del doctor Montarco le responden. El filósofo danés trata el tema específicamente en el *Postscriptum no científico y definitivo a migajas filosóficas*. En este texto, Kierkegaard usa las categorías de objetividad y subjetividad para expresar la finitud y la infinitud. Dice que la tendencia de la edad moderna es la de aferrarse a la objetividad porque hay peligro en la locura de la subjetividad. Sin embargo, la subjetividad consiste en la reflexividad, el rasgo de la existencia que busca lo eterno apasionadamente. Kierkegaard declara que la ausencia de la subjetividad también es una locura<sup>23</sup> con el ejemplo del profesor que sostiene que se debe dudar todo y que escribe un tratado en el que es evidente que nunca ha dudado nada. El filósofo danés considera que tal persona está loca, pero sabe que todo el mundo académico no lo considera así. Sostiene que este tipo de locura hace a la persona más inhumana que cualquier otro tipo de locura<sup>24</sup>. La locura, que es la falta de reflexividad, se describe en *La enfermedad mortal* como la desesperación de finitud, y esta es la desesperanza en que viven los pacientes del doctor Montarco.

¿Aprobaría Kierkegaard al personaje de don Quijote tal como Unamuno lo interpreta? ¿Qué piensa Kierkegaard del personaje de don Quijote? En el mismo pasaje del *Postscriptum* mencionado arriba, Kierkegaard explica la locura de don Quijote como la reflexividad subjetiva que se ha obsesionado con una idea finita y no una idea infinita. Lo que sabemos es que Kierkegaard cambió de opinión en cuanto al caballero andante durante su vida. Al principio no lo apreciaba, pero más tarde en 1848 escribió en su diario:

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> De Unamuno, “La locura del doctor Montarco”, p. 1133.

<sup>23</sup> *CUPI*, 194.

<sup>24</sup> *CUPI*, 196.

Cuando el sentido común se secular ha impregnado el mundo entero como ya ha pasado, entonces la única idea de lo que significa ser un cristiano será la representación de Cristo y los discípulos y otros como figuras cómicas. Serán homólogos de don Quijote, un hombre que tenía la idea de que el mundo es malo y que solamente valía la mediocridad o algo peor<sup>25</sup>.

Lo que tanto Kierkegaard como Unamuno aprecian de don Quijote es su intento de alcanzar lo imposible y la pasión necesaria para llevarlo a cabo. Podemos referirnos a otra obra de Kierkegaard, *Temor y temblor*, para subrayar esta concordancia. El contexto para la cita siguiente que Unamuno marcó en el texto kierkegaardiano es la historia bíblica de Abraham, el caballero de la fe. Silentio, pseudónimo de Kierkegaard en *Temor y temblor*, afirma que "cada uno de nosotros perdurará en el recuerdo, pero siempre en relación a la grandeza de su expectativa: uno alcanzará la grandeza porque esperó lo posible y otro porque esperó lo eterno, pero quien esperó lo imposible, ese es el más grande de todos"<sup>26</sup>. Es muy probable que Unamuno leyera *Temor y temblor* justamente antes de escribir *Vida de don Quijote y Sancho*. Aunque hay muchos problemas con igualar a don Quijote con el caballero de fe, Unamuno dice de él: “Solo el que ensaya lo absurdo es capaz de conquistar lo imposible”<sup>27</sup>.

## V. Conclusiones

Para contestar la pregunta que planteamos al principio de este artículo, podemos ver ahora que ni Kierkegaard ni Unamuno considerarían al personaje del doctor Montarco loco de verdad. Más bien los que rodean al médico son los que están locos o por lo menos carecen de la imaginación y la pasión necesarias para ser personas con un yo íntegro, un yo auténtico. Los hombres ordinarios, quienes en conjunto son la muchedumbre, le

<sup>25</sup> JP 1, 317. Traducción mía. Ver también: Eric Ziolkowski, “Don Quixote and Kierkegaard’s Understanding of the Single Individual,” en *Foundations of Kierkegaard’s Vision of Community*, ed. por George B. Connell y C. Stephen Evans, Nueva Jersey: Humanities Press, 1992, pp.130-143.

<sup>26</sup> Søren Kierkegaard, *Temor y temblor*, trad. de Vicente Simón Merchán, Madrid: Editorial Técnos, 1998, p. 12.

<sup>27</sup> De Unamuno, “Vida de don Quijote y Sancho”, p.140. En mi artículo, “Kierkegaard, Unamuno and Don Quijote as the Knight of Faith”, hablo acerca de los problemas de igualar el personaje de don Quijote al caballero de fe. Menciono también que el filósofo danés y Unamuno se identifican con don Quijote porque los dos experimentaban el malentendido y las burlas de la sociedad alrededor de ellos.

quitan la vida y toda la humanidad al doctor Montarco al no permitirle ejercer su imaginación. Una persona a quien le falta la imaginación se queda en la desesperación y hace que la persona con imaginación desespere, arrebatándole la imaginación.

Kierkegaard iguala la imaginación a la pasión en un pasaje que Unamuno subrayó en su propio ejemplar de *La enfermedad mortal*, afirmando: “pero cuanto mayor sea la pasión y la imaginación que un hombre tiene, tanto más cerca estará también, en el sentido de la posibilidad, de llegar a hacerse creyente. Notémoslo bien: si se pone en actitud de adoración y se humilla ante lo extraordinario”<sup>28</sup>.

Sin duda, Unamuno estaba de acuerdo con el valor que la imaginación y la pasión tienen para llegar a ser un yo que vive una existencia auténtica, y su personaje, el doctor Montarco, demuestra claramente la necesidad de la imaginación para vivir. Como vemos en la última cita, desde el punto de vista de Kierkegaard, la imaginación sirve para ayudarle al individuo a llegar a ser un yo que cree y se relaciona con Dios. Unamuno no estaba de acuerdo totalmente con esto, pero intuía que para alcanzar un elevado nivel de conciencia de sí mismo, se necesitan pasión e imaginación.

Regresemos a la cita con que empezamos este ensayo, donde Unamuno dice, en *Vida de don Quijote y Sancho*: “procura vivir, en continuo vértigo pasional, dominado por una pasión cualquiera. Solo los apasionados llevan a cabo obras verdaderamente duraderas”<sup>29</sup>. ¿Es posible despertar a la muchedumbre de la desesperación en que vive? Los dos autores deseaban hacerlo.

Tanto para Kierkegaard como para Unamuno, la solución de transformar a la muchedumbre es la de adquirir imaginación y pasión, aunque las metas supremas no sean iguales. Kierkegaard dice que su objetivo en todos sus escritos es “reintroducir el cristianismo a la cristiandad”<sup>30</sup>. Todo el entendimiento de lo que es un yo y la manera de adquirir un yo es para llegar a ser la persona que Dios quiere que sea. Por otro lado, Unamuno, en *Del sentimiento trágico de la vida*, afirma: “Pero es que mi obra —iba a decir mi misión— es quebrantar la fe de unos y de otros y de los terceros, la fe en la afirmación, la fe en la negación y la fe en la abstención y esto por fe en la fe misma; es combatir a todos lo que se resignan, sea al catolicismo, sea al racionalismo, sea al agnosticismo; es hacer que vivan todos inquietos y anhelantes”<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, p. 114.

<sup>29</sup> De Unamuno, “Vida de don Quijote y Sancho”, p. 58.

<sup>30</sup> *PV*, 23.

<sup>31</sup> De Unamuno, “Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos”,



Las metas últimas no son iguales, pero Unamuno y Kierkegaard comparten un método para despertar a los que se resignan y a los que viven en la desesperanza de finitud. Tanto Kierkegaard como Unamuno usan la ficción para comunicar sus ideas filosóficas de una manera indirecta. Este discurso indirecto es necesario para comunicar una verdad sobre la existencia auténtica, para que el lector encuentre la verdad por sí mismo y para que se apropie de ella. No es que sus cuentos sean didácticos, sino relevantes. Ser didáctico sería lo opuesto del deseo de Miguel de Unamuno, como vemos claramente en la historia del doctor Montarco. Kierkegaard usa pseudónimos para expresar ideas extravagantes a través de personajes escandalosos como el seductor de *O lo uno o lo otro*. Con el personaje del doctor Montarco, Unamuno usa la técnica literaria bien establecida de crear una persona supuestamente “loca” para expresar varias verdades que le importan mucho.

Hemos visto que a través del doctor Montarco, Unamuno critica la idea de enjaular a una persona dentro de su especialización y de que la literatura tiene que ser didáctica, pero el elemento más sustancial en la historia es la importancia de la imaginación. El personaje loco de Unamuno declara: “El que no sienta ansias de ser más llegará a no ser nada”<sup>32</sup>. El narrador trata de corregirlo, pero la declaración nos recuerda un pasaje de la *Vida de don Quijote y Sancho* donde Unamuno dice: “solo es hombre hecho y derecho el hombre cuando quiere ser más que un hombre”<sup>33</sup>. En este caso el contexto es, otra vez, el personaje de don Quijote, pero Unamuno, más tarde, afirma sobre sí mismo, en el principio de *Del sentimiento trágico de la vida*: “me dicen que he venido a realizar no sé qué final social, pero yo siento que yo, lo mismo que cada uno de mis hermanos, he venido a realizarme, a vivir”<sup>34</sup>. Para ser más que un hombre, para realizarse a sí mismo, Unamuno cree con Kierkegaard que la imaginación tiene que estar presente y tiene que florecer. La imaginación es absolutamente necesaria para el conocimiento, para sentirse y para querer hacerse más. Es significativo que inmediatamente después de la cita de *Del sentimiento trágico de la vida* mencionada arriba sobre realizarse, Unamuno nombre a varios filósofos “de carne y hueso” que comparten su propia pasión e imaginación. No es sorprendente que entre ellos encontremos al filósofo danés, Kierkegaard.

---

pp. 297-298.

<sup>32</sup> De Unamuno, “La locura del doctor Montarco”, p. 1131.

<sup>33</sup> De Unamuno, “Vida de don Quijote y Sancho”, p. 82.

<sup>34</sup> De Unamuno, “Del sentimiento trágico de la vida”, p. 116.



### Bibliografía

- Ardila, J., "The Origin of Unamuno's Mist: Unamuno's Copy of Kierkegaard's Diary of the Seducer", *Modern Philology: Critical And Historical Studies In Literature, Medieval Through Contemporary*, vol. 109, no. 1, 2011, pp. 35-143.
- Bilbao-Terreros, G., "Ética y liminaridad en San Manuel Bueno, mártir: Una lectura kierkegaardiana", *Hispanic Review*, vol. 80, no. 2, 2012, pp. 243-265.
- Collado, Jesús, *Kierkegaard y Unamuno: La existencia religiosa*, Madrid: Editorial Gredos, 1962.
- De Unamuno, Miguel, "La locura del doctor Montarco", en *Obras completas*, vols. 1-9, ed. por M. García Blanco, Madrid: Escelicer, 1966-1971, vol. 1.
- "Vida de don Quijote y Sancho", en *Obras completas*, vols. 1-9, ed. por M. García Blanco, Madrid; Escelicer, 1966-1971, vol. 3.
- "Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos", en *Obras completas*, vols. 1-9, ed. por M. García Blanco, Madrid: Escelicer, 1966-1971, vol. 7.
- Evans, Jan, "Kierkegaard, Unamuno and Don Quijote as the Knight of Faith", *Symposium*, vol. 60, no. 1, 2006, pp. 3-16.
- *Miguel de Unamuno's Quest for Faith: A Kierkegaardian Understanding of Unamuno's Struggle to Believe*, Oregón: Wipf and Stock, 2013.
- *Unamuno and Kierkegaard: Paths to Selfhood in Fiction*, Maryland: Lexington Books, 2005.
- Kierkegaard, Søren, *Concluding Unscientific Postscript to 'Philosophical Fragments'*, trad. de Howard V. Hong y Edna H. Hong, vol. 1, Princeton: Princeton University Press, 1992.
- *La enfermedad mortal*, trad. de Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, trad. de Howard V. Hong y Edna H. Hong, Bloomington: Indiana University Press, vol. 1, 1967.
- *The Point of View for My Work as an Author*, trad. de Howard V. Hong y Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- *Temor y temblor*, trad. de Vicente Simón Merchán, Madrid: Editorial Técnos, 1998.
- Ziolkowski, Eric, "Don Quixote and Kierkegaard's Understanding of the Single Individual", en *Foundations of Kierkegaard's Vision of Community*, ed. por George B. Connell y C. Stephen Evans, Nueva Jersey: Humanities Press, 1992.

# HABERMAS AND KIERKEGAARD ON EXISTENTIAL ETHICS AND LIBERAL EUGENICS<sup>1</sup>

Mélissa Fox-Muraton  
Universidad Clermont Auvergne, Francia

## *Resumen*

En su obra *Die Zukunft der menschlichen Natur (El futuro de la naturaleza humana)*, Jürgen Habermas evoca los problemas ocasionados por la ingeniería genética de los seres humanos con respecto a las posibilidades de auto-definición y de nuestra comprensión de nosotros mismos como seres normativos. En respuesta a estos problemas, Habermas sugiere que la ética kierkegaardiana ofrece un argumento fuerte contra el derecho de modificar la substancia biológica de la naturaleza humana. En este artículo, sugerimos que los argumentos de Habermas se basan en una comprensión ontológicamente errónea de la naturaleza de la existencia humana y de la exigencia moral. Por consiguiente, recurrir como hace Habermas a una ética existencial es ineficaz. Demostraremos entonces cómo una ética existencial inspirada de Kierkegaard podría ofrecer un argumento más sólido que lo propuesto por Habermas.

*Palabras clave:* ética existencial, eugenesia liberal, naturaleza humana, exigencia moral, el yo.

## *Abstract*

In *Die Zukunft der menschlichen Natur (The Future of Human Nature)*, Jürgen Habermas evokes the problems posed by the genetic engineering of human beings with regard to the possibilities of self-definition and of understanding ourselves as normative beings. In response to these problems, Habermas suggests that Kierkegaard's ethics offer a solid argument against the right to modify the biological substance of human nature. In this paper, we will argue that Habermas's arguments are based on an ontologically flawed understanding of the nature of human existence and moral requirement. As such, his appeals to an existential ethics are ineffectual. We will then demonstrate how a Kierkegaardian existential ethics could offer a more solid argument than that drawn out by Habermas.

---

<sup>1</sup> Recibido: 15 de febrero de 2016. Aceptado: 5 de marzo de 2016.

*Key words:* existential ethics, liberal eugenics, human nature, moral requirement, self.

In *Die Zukunft der menschlichen Natur* (*The Future of Human Nature*), Jürgen Habermas evokes the problems that modern developments in genetic engineering and the move toward a liberal eugenics pose for understandings of human nature and responsibility, and more importantly for moral understandings of human shared existence. In a world in which man can intervene on the organic make-up of other individuals, so that the biological foundations upon which individuality and subjectivity are later to be constructed and de-constructed depend no longer on contingency, but rather on an intentional project determined by someone other than the subject himself, will we still be able to understand ourselves as “normative beings; even more, as beings who expect responsibility and solidarity from each other, as well as equal respect?” Habermas asks<sup>2</sup>, “If one person makes for another an irreversible decision [...] then the symmetry of responsibility that exists in principle between free and equal persons is necessarily limited”<sup>3</sup>. Will we in such cases still be able to conceive of ourselves as responsible for our own biographies, able to determine for ourselves who we are against the limitations of biological circumstances defined externally? And will an “ethics of the ability-to-be-ourselves (*Ethik des Selbstseinkönnens*)” still make sense?<sup>4</sup>.

What is striking in these seemingly un-Kierkegaardian reflections is that Habermas’s primary interlocutor in the opening chapter of *Zukunft* is none other than Søren Kierkegaard, whom Habermas cites as the first thinker to shift the focus of ethics away from normative concerns to the existential question of measuring an achieved or failed life through the post-metaphysical concept of “ability-to-be-oneself,” and thus as that philosopher who may be able to offer the strongest arguments against the right to artificially modify the biological nature of other human beings<sup>5</sup>. Despite this privilege awarded to Kierkegaard, however, Habermas’s appeal unfortunately has little resonance, and it is unclear whether he sees Kierkegaard’s philosophy as one which can resolve the situation, or rather

<sup>2</sup> Jürgen Habermas, *Die Zukunft der menschlichen Natur: Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (2005), p. 32. (Our translations from the German for all references to Habermas.)

<sup>3</sup> Ibid., pp. 31-32.

<sup>4</sup> Ibid., p. 32.

<sup>5</sup> Ibid., p. 17.

as the very root of the problem. More importantly, however, Habermas's dialogue with Kierkegaard remains superficial, as Karin Christiansen<sup>6</sup> points out, qualifying Habermas's appropriation of Kierkegaard as a "(no doubt unintentional) silencing" of the latter, and arguing that not only does Habermas fail to give an adequate account of the existential impact of eugenics on the genetically modified individual, but also that Habermas's perspective occults Kierkegaard's own positions<sup>7</sup>.

In appealing to Kierkegaard in the opening chapter of *Zukunft*, Habermas marks a radical departure from his traditional accounts of socially constructed normative ethics. And indeed the turn seems justified, to the extent that the specific question posed by the practice of liberal eugenics may well render ineffectual any linguistically or socially derived normative account of responsibility toward others. If we presuppose that genetic intervention on human beings could transform these beings into something other than human beings, could modify the biological nature of the individual to an extent that one may no longer be recognized as part of a human community, we would in fact be confronted with a situation to which linguistic constructivist accounts of normative ethics can offer no response, an unprecedented situation for which there exist no norms to which we may appeal. Habermas's appeal to Kierkegaard functions thus as an implicit appeal to a non-normative ethico-existential requirement. At the same time, Habermas is quick to abandon the existential stance, and to return to a normative constructivist approach in his discussion of the problem of eugenics.

Though existential philosophy has traditionally been plagued with the problem of articulating an understanding of ethics as being-with or being-together in a shared moral sphere, this paper will argue that a reconsideration of Kierkegaard's existential approach to ethics could offer more solid grounding for the constitution of an existential ethics than that we can find in Sartrean or Heideggerian-inspired existential approaches. We will then demonstrate that there is a fundamental confusion in Habermas's articulation of the relationship between the existential appropriation of one's own life and the possibility to construct normative principles, which not only weakens his argument against eugenics, but also falsifies his dialogue

---

<sup>6</sup> To the best of our knowledge, this is the only article directly dealing with Habermas's reading of Kierkegaard in *Zukunft*.

<sup>7</sup> Karin Christiansen, "The silencing of Kierkegaard in Habermas' critique of genetic enhancement", *Medicine, Health Care and Philosophy*, no. 12.2, 2009, p. 155.

with Kierkegaard. Finally, we will examine how Kierkegaard's existential philosophy could better serve Habermas's arguments.

*I. The Problem of Existential Ethics: Ontological solitude and moral requirement*

Existential philosophy has traditionally been plagued with the incapacity of articulating an account of shared existence and responsibility toward others. If we seek to abandon an intellectualist or essentialist position, and take concrete human existence as the starting-point of philosophy, it would seem that we necessarily fall into the trap of some form of relativism or solipsism. This is particularly apparent in Jean-Paul Sartre's account of the existence of other subjects "for me"; while Sartre strives to claim that "existentialism is a humanism", he fails to give an adequate account as to how the move toward a *being-with* could be made. As Sartre writes, "the man who reaches himself directly through the *cogito* also discovers all other [human beings], and discovers them as the condition of his existence. He realizes that he can be nothing (in the sense that one says that one is spiritual, or that one is mean, or that one is jealous) if others do not recognize him as such"<sup>8</sup>. Sartre's analysis evokes a major difficulty for thinking the ethical from an existential perspective, for if recognition is certainly an important element of life in the shared social sphere, such recognition, as *determination* (one *is* what one is because others *see* one as such), not only excludes true thinking of intersubjectivity, but also undermines the reality both of ethical judgment and of individual personality. If there is no reality to the individual's ethical character independent of the judgments and evaluations imposed upon one by others, it would seem that this attempt to reintroduce the ethical sphere into his existential thinking of the individual undermines Sartre's own project—for if one is determined by how one is perceived, then it is questionable whether it is possible at all to construct one's identity—i.e., to maintain the idea that the individual constructs himself through the choices that he makes—and to maintain the affirmation that "existence precedes essence"<sup>9</sup>. As Rachel Bespaloff wrote in an early critique of Sartre's perspective, the Sartrean account of existential ethics leads down not only to a "hollow subjectivity," but also reveals itself to be incapable of establishing

---

<sup>8</sup> Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris: Gallimard 1946 (1996), pp. 58-59 (our translation).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 26.

a “veritable communion between beings,” and as such, “existentialism can only succeed in establishing an *aggressive solidarity* in a hostile or tamed world”<sup>10</sup>.

The problem Sartre encounters in attempting to offer “a positive theory of the existence of the other [that] should be able at once to avoid solipsism and to get by without recourse to God”<sup>11</sup> is not specific to Sartre’s philosophy, but rather illustrative of a difficulty inherent within the project of establishing an existential approach to ethics. Sartre recognizes this failure, admitting that “[w]e are never *we* except in the eyes of others [... the] effort to salvage human totality cannot occur without positing the existence of a third party, distinct in principle from humanity”<sup>12</sup>. And if the we-object is pure external construct, the we-subject is likewise, for Sartre, pure internal construct: “the experience of a we-subject is a pure psychological and subjective event in a singular consciousness”<sup>13</sup>. The problem for any existential ethics is, it would seem, none other than that of the ontological solitude of the existing subject. And as Sartre clearly points out, there appears to be no solution for establishing an ethical grounding for moral responsibility, or for the ethical requirement, without recourse to a third party, to some form of transcendence, be it through God, through the community, through discourse practices or the “logos of language”<sup>14</sup> as Habermas suggests, or any other principle distinct from human existence itself. Kierkegaard/Climacus already formulated this difficulty in the *Concluding Unscientific Postscript*, noting that “ethically (*ethisk*) there is no direct relation between subject and subject”<sup>15</sup>. Yet the problem resides precisely here for the existential account, since if we appeal to something beyond the individual existing subject, then we can no longer, it would seem, take existence as our starting point. If indeed we are what we are, at least partially, because of an Other, we can no longer admit the radical subjectivity Sartre sought to establish, and the radical notion of responsibility that this entailed.

Of course, we may not wish to maintain Sartre’s radicalized notion of subjectivity. Yet, this illustration is more generally indicative of a problem

<sup>10</sup> Rachel Bepaloff, “Lettres à Boris de Schloëzer (I),” ed. Olivier Salazar-Ferrer, *Conférence*, no. 16, 2003, p. 450 (our translation).

<sup>11</sup> Jean-Paul Sartre, *L’être et le néant*, Paris: Gallimard 1943 (1998), p. 271 (our translation).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 463.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 466.

<sup>14</sup> Jürgen Habermas, *Die Zukunft*, p. 26.

<sup>15</sup> *SKS* 7, 293 / *CUP*1, 321.



with secular existential ethics as such. For an existential approach to ethics always presupposes some notion as to what an existing human being *is* as subject, and this ontological presupposition is not indifferent with regard to the origins of the moral requirement. If we do adopt a Sartrean-type approach, and assume that the coming into existence of the individual is contingent, arbitrary *thrownness* into the world, it makes sense to situate the origin of the moral requirement within the individual, as Sartre does: beginning with ourselves, we come to recognize other human beings. Within this context, it makes sense to speak of the primary moral requirement as ability to be ourselves, authorship of our lives, self-legislation. If the ethical requirement is immanent in this sense, however, it is difficult to see how we could ever come to a satisfactory account of our moral responsibility toward others, or of how others come to count for us. If, however, we wish to appeal to some third-party principle in order to explain the ethical requirement, then we are implicitly admitting a very non-Sartrean ontology: that the coming into existence of an individual depends upon some *givenness*, that our existence is not purely contingent, that it is rather dependent upon some external Other (be it society, parents, language, God...). And if our existence is given, the ethical requirement must to some extent be given as well, external or transcendent to us as individuals. Yet if that is the case, we can no longer maintain that the fundamental ethical requirement is the ability to be *ourselves*. In other words, any existential account of ethics leaves us with an alternative hinged upon our ontological view of human nature. Either we admit that human existence is contingent, arbitrary, in which case we can conceive of a free and autonomous self-construction on the part of the individual, but not of how our responsibility toward others could be established. Or we must assume that our existence is not entirely contingent, that life is in some way “given” or “granted” to us (whether in a theological or secular framework), in which case the notion of ethical demand and responsibility are also already *outside* of ourselves, and the fundamental ethical question cannot thereby be one of the ability to be *oneself*, of complete moral *autonomy*.

The flaw in Habermas’s analysis of the problem of liberal eugenics is that it unwittingly subsumes this either/or. When appealing to Kierkegaard, Habermas evokes the fact that the ability of the individual to construct himself within the social sphere is only possible *because* each individual’s existence is contingent and independent of any intentional project on the part of a third party. Third-party intervention on the biological constitution



of a human being could render access to the ethical impossible, according to Habermas. In making this claim, Habermas is much closer to a Sartrean conception of the *thrownness* of individual existence than to a Kierkegaardian understanding of human nature, despite his citing of Kierkegaard. At the same time, Habermas seeks to maintain that the ethical requirement, or moral existence, comes from *outside* the individual, from his dependency upon social contexts and interactions. Though he admits to holding a much weaker position than that held by Kierkegaard or other religious thinkers, for whom the appeal to a transcendent power is necessary, he nevertheless sees the social structuring power of language as that through which a “‘proper’ ethical self-understanding” is “given” (*gegeben*)<sup>16</sup>. This power of language functions as a secularized version of the transcendent principle in the Habermasian context, since language is always outside of the individual, is not the property of any particular person, and is thereby that which is always already present, the context within which particular individuals define themselves within and against the structures of preexisting norms<sup>17</sup>. Habermas recognizes that this is a “deflationist” understanding of the absolute Other,<sup>18</sup> but suggests that this “weak proceduralist reading of ‘Otherness’” preserves the criteria for absoluteness (*Unbedingtheit*) by transposing it to the sphere of the inter-subjective or the trans-subjective<sup>19</sup>.

While this solution does seem to resolve the dilemma inherent in existential accounts of ethics, Habermas’s argument in *Zukunft* is unconvincing precisely because he is unable to demonstrate how the existential requirement of self-appropriation relates to the normative requirement of responsibility toward others. This is apparent in *Zukunft*, and illustrated by Habermas’s quite ambiguous treatment of Kierkegaard in the text, making Kierkegaard into a privileged yet absent interlocutor, and inciting us to wonder whether Habermas is not artificially drawing Kierkegaard into dialogue. References to Kierkegaard can only be found in the introductory chapter of the work, while Kierkegaard is strangely absent in the following discussions about moral status and eugenics. And Habermas’s appeal to Kierkegaard situates the latter within a post-metaphysical context where “philosophy no longer has the presumption of furnishing responses having a character of obligation to questions about modes of personal and

---

<sup>16</sup> Jürgen Habermas, *Die Zukunft*, p. 26.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 26.

collective life”<sup>20</sup>. As Karin Christiansen has pointed out: “Because he does not succeed in explaining the relationship between the existential analysis and the mainly empirical, sociological and psychological observations he makes, [Habermas] renders himself vulnerable to critique from researchers within a number of different disciplines”<sup>21</sup>. On purely philosophical grounds, Habermas’s argument is particularly weak insofar as it relies on an extremely fragile notion of what constitutes a human existence. As such, Habermas’s understanding of human life renders the appeal to an existential ethics ineffectual, and suggests that at best Kierkegaard’s existential ethics can offer us an understanding of what constitutes “a life which is not a failure” (*eines nicht verfehlten Lebens*)<sup>22</sup>.

## *II. A Confusion of the Categories: The ontological flaw in Habermas’s account of human nature and the appeal to an existential ethics*

For Habermas, it is the individual’s capacity to assume himself within a social context, against the varying forms of dependency that his biological structure and shared, collective existence force him to engage in, that shape the ethical as the very possibility for assumed life stances and responsibility. Selfhood is an act of rational self-appropriation, and ethics, or more precisely “the moral attitude,” is thus seen by Habermas as “a constructive response to the different forms of dependency which stem from the fact that the organic apparatus is unachieved or incomplete, or that corporeal existence is in a state of sustained weakness”<sup>23</sup>. According to this account, our dependency upon others stems from the fact that we cannot exist outside of our relationships to others, through which, however, we must partly give ourselves up, and thus our moral state is one of perpetual vulnerability. Habermas thus construes the moral sphere as a palliative to that vulnerability, the only way in which we might regain the responsibility for our lives and the human dignity whereby we can be individuals. It is through moral community that we are able to set aside the weaknesses inherent in our nature, through the constitution of rules and norms which we set up mutually and reciprocally, and which must apply equally to all members of the community. According to Habermas, therefore:

<sup>20</sup> Ibid., p. 11.

<sup>21</sup> Karin Christiansen, “The silencing of Kierkegaard,” p. 154.

<sup>22</sup> Jürgen Habermas, *Die Zukunft*, p. 27.

<sup>23</sup> Ibid., pp. 62-63.

Autonomy is [...] a precarious achievement of finite existences, which can only acquire something merely resembling “strengths” on the condition that they be well aware of their physical frailty and their social dependence. If this is the “grounds” of morals, its “limits” can also be explained therefrom. It is the universe of possible interpersonal relations and interactions which is, at once, demanding and capable of moral regulations. It is only in this network of relations of recognition, legitimately regulated, that men can develop and preserve—simultaneously along with their physical integrity—a personal identity<sup>24</sup>.

The problem that the development of modern scientific techniques, and more specifically eugenics, poses for such an understanding of ethics and of personal identity, is according to Habermas inherently linked to the fact that such techniques and practices necessarily undermine the presupposition of equality upon which normative regulations can be constructed. For, as Habermas underscores, the ability to modify one’s own biological constitution, and even more so that of other beings, depends on preferences and choices which irrevocably disrupt the fundamental understanding of all moral beings as free and equal individuals, leading to the “instrumentalization of [...] human life”<sup>25</sup>. More than simply a problem specific to certain individuals, Habermas asks whether “the technicization of human nature” will lead to a state where “we will no longer be able to understand ourselves as ethically free and morally equal beings orienting ourselves through norms and reasons,” and as such, where our lives will be devoid of meaning and no longer worth living<sup>26</sup>.

We would argue that Habermas’s understanding of the relationship between human nature as biological condition and moral nature as socially constructed is fundamentally confused. In attempting to explain *both the grounds and limits* of morality as stemming from the biological vulnerability of human beings as finite, dependent organic structures, Habermas is really making two very different claims about the nature of the moral requirement. On the one hand, he suggests that it is our biological frailty as finite beings incapable of existing without the aid of others that establishes the moral demand. This essentially comes down to the idea that moral responsibility is immanent within human nature itself, responsibility toward others is inherently nothing more than the condition for the subsistence of the individual and the species. On the other hand, Habermas portrays the

<sup>24</sup> Ibid., pp. 63-64.

<sup>25</sup> Ibid., p. 58.

<sup>26</sup> Ibid., p. 74.

moral sphere as that through which the individual becomes more than just a member of the species, the context through which the biological being becomes a person, capable of autonomy and personal identity. According to this view, the moral requirement is no longer immanent within human nature, but rather transcendent or distinct from the existence of any determinate human being as such.

These two claims may not be incompatible. Yet, since Habermas does not articulate the means by which they may coexist, he fails to give a convincing account as to why the appeal to an existential ethics might be necessary with regard to the questions that the development of modern scientific practices, and more specifically eugenics, pose for understandings of human nature and ethics. Is moral requirement inherent in human nature itself, so that a modification of human nature might eliminate this requirement? Or is the moral requirement transcendent to human nature, and if this is the case, why should a modification of human nature have an impact on the ways in which individuals relate to themselves through the moral sphere? One of the problems in Habermas's argument is that he fails to distinguish between the notion of the human being, as a biological physical reality, and that of the self, in its subjective and psychological dimensions. Or, in other words, between the notion of human being as a static reality or fact, and the notion of *self* as a dynamic relationship.

This is where an appeal to Kierkegaard would have been extremely useful for Habermas; indeed, Kierkegaard clearly distinguishes between the notions of "self" (*Selv*) and "human being" (*Menneske*), writing that "a human being is still not a self"<sup>27</sup>. Being a self, for Kierkegaard, requires more than merely existing as a human being. Selfhood is defined by Kierkegaard essentially as relational: "The self is a relation that relates itself to itself or is the relation's relating itself to itself in the relation."<sup>28</sup> Or, as Patrick Stokes notes in his recent book, *The Naked Self*, Kierkegaard locates selfhood "in a relational dynamic whereby a mass of psychological facts and dispositions relates to itself and its environment in an irreducibly first-personal way. It is in the specific *way* in which this psychology relates to itself that a human being comes to constitute a self"<sup>29</sup>. According to this perspective, the locus of selfhood can be seen as relating both inwardly and outwardly, both to one's

<sup>27</sup> SKS 11, 129 / SUD, 13.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Patrick Stokes, *The Naked Self: Kierkegaard and Personal Identity*, Oxford: Oxford University Press 2015, p. 13.

own organic and psychological nature and to the environment. In this sense, the double structure proposed by Habermas—man as finite, vulnerable biological being, and man as immersed within an environment or context (the moral sphere) through which he becomes capable of freedom—makes sense. Human selfhood, according to a Kierkegaardian view, depends on the individual's ability to relate both to the facticity of his own being and to the external environment in which he evolves and interacts in a dynamic and first-personal mode. Yet Kierkegaard takes this analysis a step further, noting that there are two ways of understanding this relation: either it “must have established itself or have been established by another”<sup>30</sup>.

Here, we return to the abovementioned problem of the understanding of existence as either contingent or as given/granted. If we understand the self as capable of establishing itself by itself, then we have to admit that the self is undetermined by any transcendent principle. A *fully* autonomous self is only ontologically conceivable insofar as we understand its existence as depending upon no act through which some form of determination is given or granted. As soon, however, as we render the existence of the self dependent upon some form of givenness, this conception no longer makes sense. A self established by an Other cannot be seen as isolated existence, fully capable of autonomous self-determination, and as the origin of moral requirement. Kierkegaard's own response to this either/or is clear: the self is established by an Other, and can only be construed as full selfhood when seen as being before God. Whether we accept this position or not, however, Kierkegaard's notion of selfhood, and the dichotomy he confronts us with, clearly demonstrate that Habermas's double-positioning of the moral requirement is ontologically flawed. If we assume the self establishes itself, then we have to understand every individual being as a separate, isolated existence whose freedom to determine himself is absolute, yet in this case, we have no grounds for establishing moral requirement. If on the other hand we understand the self as established through an Other, we necessarily limit the individual's autonomy, but we gain the possibility of establishing moral requirement through the same *givenness* through which self is granted. Though Sartrean or Heideggerian models of existential ethics portray the individual self as self-granting and self-legislating, Kierkegaard notes that any understanding of the individual as isolated, separated being can only lead down to the impossibility of founding universal moral requirement, or anything resembling a moral goal or moral criteria: “If the individual is

---

<sup>30</sup> Ibid.

isolated [*Er Individet isoleret*], then either he is absolutely the creator of his own fate, and then there is nothing tragic anymore, but only evil [...]; or the individuals are merely modifications of the eternal substance of life”<sup>31</sup>. And Kierkegaard understands the origin or moral requirement as something which cannot and “did not arise in any human being’s heart”<sup>32</sup>, and thereby must be transcendent or given.

In claiming that the contingency upon which an individual’s coming into the world is a necessary factor for that individual’s being able to freely choose himself within the social sphere, Habermas makes an important category mistake. He assimilates the necessity, or facticity, of individual *being* (a human being) with the ethical possibility of *becoming* (a self), and thus ultimately holds an ontologically untenable position, which posits life (and moral requirement) as simultaneously given and contingent. This confusion further incites Habermas to confuse what are really *two distinct types of meta-ethical questions present in Kierkegaard’s writings*: those pertaining to the *objective groundings* of moral principles, and those pertaining to *subjective appropriation* of those principles as engagement and responsibility.

Indeed, in his treatment of Kierkegaard, Habermas focuses uniquely on the existential question of the individual’s ability to be himself, which is really a question of subjective appropriation, and not one of the groundings of moral requirement. According to Habermas, as far as the grounds for universal normative ethics are concerned, Kierkegaard has little to say. To the contrary: “All of his attention is in fact pointed to the structure of the ‘ability-to-be-oneself’, that is, to the form of an ethical auto-reflection and the choice for oneself, which is determined by an infinite interest in the success of [the individual’s] life project”<sup>33</sup>. Habermas suggests that for Kierkegaard, all that matters is the individual’s ability to appropriate his own life-biography for himself, to become the author of his own life history. It is only insofar as the individual is free to completely assume all of his present, past and future positions and choices, all of his actions, that a person can be considered to be free and, as such, a truly non-interchangeable singular subject. Of course, Habermas recognizes that within Kierkegaard’s theological perspective, such authorship of oneself only takes on meaning in relationship to God, and that the objectivity of any ethical stance depends on a higher power, the only means by which

<sup>31</sup> SKS 2, 158-159 / EO1, 160.

<sup>32</sup> SKS 9, 32 / WL, 25.

<sup>33</sup> Jürgen Habermas, *Die Zukunft*, p. 19.



the demands of ethics can be reconciled with what Habermas portrays to be an infinite self-interest. Nevertheless, Habermas portrays Kierkegaard's ethics as one which associates *autonomy* with *authorship*, and suggests that from a Kierkegaardian perspective, a life deprived of such possibilities of authorship—which may result from human intervention on the biological constitution of other humans—would be a life without meaning.

It is however important to note that the notion of freedom that Kierkegaard develops with regard to the ethical stage (in *Either/Or*<sup>34</sup>) is quite different from the position Habermas seeks to ascribe to him, suggesting that the ability-to-be-oneself entails *complete control* over one's actions and decisions. For Kierkegaard, to the contrary, absolute freedom does not, of course, mean absolute liberty of action, or the idea that we can always choose otherwise. It may not even mean that we can choose *any* of our acts at all. What it is that our freedom enables us to choose is not our acts, but our *selves*; or, as Kierkegaard affirms, "greatness is not to be this or that but to be oneself, and every human being can be this if he so wills it"<sup>35</sup>.

None of our past choices, none of our present circumstances or social roles, no institution or higher being can ever replace the absolutely individuating and radically isolating act whereby we must take full responsibility for our own freedom. But this "radical subjectivity"<sup>36</sup>, as Kelly Oliver terms it, is in no way a form of subjectivism in Kierkegaard's thought. For Kierkegaard, the responsibility for our freedom does not entail that the ethical requirement is the individual's own construction. As Kelly Oliver has pointed out, the main problem with arguments on liberal eugenics is that they all "begin with some version of a liberal sovereign individual who has freedom of choice that must be protected."<sup>37</sup> Yet as she notes, this is clearly not Kierkegaard's view.<sup>38</sup> While she does not develop the question with regard to Kierkegaard, we would add that the problem in Habermas's reading is precisely that it fails to distinguish between the ontological question of human being and the ethical question of moral requirement. For Habermas, understanding the individual human being as undetermined, a

---

<sup>34</sup> Habermas refers mainly to the conception of the ethical developed in this text, and generally neglects the other dimensions of Kierkegaard's ethics.

<sup>35</sup> *SKS* 3, 173 / *EO2*, 177.

<sup>36</sup> Kelly Oliver, "Genetic Engineering: Deconstructing *Grown* versus *Made*", in *Technologies of Life and Death: From Cloning to Capital Punishment*, New York: Fordham University Press 2013, p. 37.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 37.



product of mere contingency, is the only way in which to conceive of human responsibility.

### III. *Kierkegaardian Existential Ethics and Liberal Eugenics*

Seen in this light, however, it is unclear why Habermas insists on the fact that the intervention of others' choices, their *actions* which effect our biological constitution, should have any impact at all on the freedom to choose our *selves*. Certainly, such actions may affect the biological conditions upon which we come into the world—our genetic makeup, the facticity which regulates certain historico-social facts of our determination. But if the choice of our *selves* is indeed absolute, there is no reason *a priori* why such decisions should have any more impact than, say, the natural processes of selection inherent in procreation or the basic biological determinism inherent in every human being's existence. In light of these reflections, it appears clear that Habermas's dialogue with Kierkegaard remains artificial because, in his desire to secularize the moral problems which eugenics poses for us, he nevertheless unavowedly retains an inherently religious view of human nature as sacred, while simultaneously attempting to argue that the reasons why eugenics should be regarded with caution are of a moral and legal nature. Yet these arguments are incompatible. *Either* we must assume, as Kierkegaard does, that human nature is itself the foundation upon which each individual becomes what he becomes, independent of external social factors and circumstances in which he later learns to navigate, in which case there is no reason *a priori* that the modification of man's biological constitution should influence possibilities of self-appropriation *unless* such modifications make human beings into something other than human beings (the creation of a new species). *Or* we can assume that the entire foundation of human selfhood is based on social, legal, linguistic, and political contexts in which the individual is inherently inscribed and against which he identifies himself, as Habermas does, in which case the generalization of eugenics and the modification of human biological constitution should not greatly modify the relations of recognition which presently exist in our rather unegalitarian societies.

It should be noted, however, that in the latter analysis, the emphasis should be placed on the notion of *generalization*. For the real philosophical problem inherent in the question is one that Habermas evokes but fails to develop in *Zukunft*: that of the *liberalization* of eugenic practices within a capitalized economy. Only one brief mention of this problem can be found

in the text: “In liberal societies, it’s the market, determined by the search for profit and the preferences linked to demand that will leave decisions [...] up to the individual choices of parents, and in general, to the anarchic desires of its users and clients”<sup>39</sup>. We would argue that this is the real issue for concern, which Habermas unfortunately fails to develop in *Zukunft*. For there is no strong argument enabling us to affirm that the choice of parents to have recourse to eugenics will strongly alter the existing political and social contexts through which our identities are constructed. Habermas insists on the idea that such practices might implement a fundamental inequality, since the programmed child will not be able to switch places with his programmer, not be able to re-appropriate himself and set himself upon equal footing. Yet this argument fails to recognize that in *natural* social conditions, *this is already the case*<sup>40</sup>.

The natural son cannot change places with his father any more than a biologically altered son could. This is precisely the argument that Peter Sloterdijk presents in *Regeln für den Menschenpark*, where he suggests that the contemporary questions posed by bioengineering and prenatal selection as technical possibilities are really no more than an extension of the processes of selection, breeding and determination inherent within civilization itself<sup>41</sup>. With regard to Habermas’s arguments, then, the problem of eugenics is not one of choice, but rather of the *absence of choice*. Eugenics poses a problem precisely because it is not preference which determines the individual, *but rather the system which determines preferences*, price and offer ultimately leading to a predetermined selection of traits and characteristics which will determine not only individual genetic makeup, but also social classes and structures.

With regard to this debate, would a Kierkegaardian approach to existential ethics have anything to say? Habermas is quick to dismiss Kierkegaard, suggesting that an existential ethics can provide no grounding for the constitution of normative moral requirements or principles. Yet it is not clear that this is indeed the case. Where modern (twentieth-century)

---

<sup>39</sup> Jürgen Habermas, *Die Zukunft*, p. 86.

<sup>40</sup> Kelly Oliver insists on the importance of political and social preferences, which are generally overlooked in speculative debates on the topic, noting that while of course there is no way of saying that it is morally preferable for an individual to have, say, a certain color of hair or skin, these traits may represent a distinct advantage or disadvantage within socio-political contexts, and thus can have a major impact on the individual’s ability to exist within society (Kelly, Oliver, “Genetic Engineering,” pp. 28-29).

<sup>41</sup> Peter Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt: Suhrkamp 1999.

accounts of existential ethics fail to demonstrate how an understanding of moral requirement could be anything other than subjective, since they are founded on the presupposition of the *ontological* solitude of the human being as isolated subjectivity and derive therefrom a conception of *moral* solitude, this second movement is not necessary. It is true that, in many respects, Kierkegaard does seem to defend the position that ethical existence is always that of a subject incapable of relating directly to another subject. In the *Postscript*, Kierkegaard/Climacus remarks that: “existing ethically (*ethisk*) [...] the individual human being stands alone”<sup>42</sup>. Separation does seem to be an existential condition, in Kierkegaard’s view: not only is the subject separated from other subjects, but also from the different dimensions of himself. However, “standing alone” does not imply, for Kierkegaard, that man is self-legislating, the author of his own fate, and the creator of moral norms, principles, or requirement. Rather, if in ethical existence, the individual human being stands alone, this only refers to the fact that each individual is himself responsible *for himself*, that no one can be judged in his stead. He is responsible for what he is, even when he cannot choose; as such, Kierkegaard/Judge Wilhelm writes that “even the lowliest of individuals has a double existence. He, too, has a history, and this is not simply a product of his own free acts. The interior deed, on the other hand, belongs to him and will belong to him forever; history or world history cannot take it from him”<sup>43</sup>. Standing alone, or ontological solitude as we have termed it, simply refers to the individual “interior deed,” and not to the origins of moral requirement. In other words, the individual stands alone insofar as it is his task, and his alone, to subjectively appropriate for himself his own freedom and assume the responsibility that this entails.

However, if the ethical can be understood as an individual task, it is precisely because the ethical is not for Kierkegaard something posited within the individual—to the contrary, the ethical is the domain of the universal, and only as such can the moral requirement be anything other than arbitrary construct. As such, ethics can only be understood as a science based on *universal* postulates, the first of which is that: “Ethics (*Ethiken*) focuses upon the individual, and ethically understood it is every individual’s task to become a whole human being, just as it is the presupposition of ethics that everyone is born in the state of being able to become that”<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> SKS 7, 295 / CUP1, 323.

<sup>43</sup> SKS 3, 171 / EO2, 175.

<sup>44</sup> SKS 7, 316-17 / CUP1, 346.

The moral requirement thus stems, for Kierkegaard, not from existence or human nature itself, but from our ability to understand our existence from a universal point of view. Thus, the ethical choice is not one of relative norms or values, “this or that,” but rather the choice of “the absolute” and of “eternal validity”<sup>45</sup>. For every individual, this is a task which he must accomplish alone, but which is only possible because he is precisely not alone in the world.

Does this entail that an existential ethics supposes that there are no universal norms to which we can appeal, as Habermas suggests? While Kierkegaard is highly critical of the variability of socially constructed moral norms, which are obviously contingent and relative from one society to the next, his works do point to some universal principles, and insist on the fact that existential choice “is not lawless; neither does it itself establish the law”<sup>46</sup>. Rather, there are some universal principles that Kierkegaard articulates in his works, the two most fundamental being (1) the duty to love one’s neighbor as oneself, which is “essentially to will to exist equally for unconditionally every human being” rejecting all consideration of contingent, socially or physically rooted disparities between individuals<sup>47</sup>, and (2) the duty to judge oneself more severely than one judges others, or perhaps more radically the obligation to make “everyone judge only himself”<sup>48</sup>.

Are these principles sufficient to respond to the complex questions that modern technologies raise about the future of human nature and morality? Habermas is perhaps right to suggest that in the face of these developments, only a return to an existential ethics can offer a solution. However, in his appeals to Kierkegaard, Habermas places the criterion of living a meaningful life on the wrong side of the debate. A Kierkegaardian existential ethics, which insists on *our* duties to ourselves and others, our judgments of ourselves, would ask the question in a very different manner: what does it say about *me*, that *I* believe that I could only love my child if he had a particular hair or skin color, particular intellectual or physical capacities? What does it say about *me*, that *I* grant more importance to the accidental attributes of my future child than to the “eternal validity” of his self? What does it say about my own life, that *I* think that it would be more meaningful if future generations had certain capacities, traits, and dispositions?

---

<sup>45</sup> SKS 3, 205 / EO2, 214.

<sup>46</sup> SKS 3, 251 / EO2, 264.

<sup>47</sup> SKS 9, 89 / WL, 84.

<sup>48</sup> SKS 5, 333 / EUD, 345.

In *Works of Love*, Kierkegaard suggests that the only way in which a person's ability to love is fully made manifest is through his relations to those who are not living: "if you want to ascertain what love there is in you or in another person, then pay attention to how he relates to the dead"<sup>49</sup>. It is only through the relationship to the dead that the living are "disclosed"<sup>50</sup> in all their fullness, only in relationship to the absent that they may become fully present. In all worldly interactions, we see ourselves and others through our *relationships to* others, we understand ourselves subjectively by objectifying others. Yet "[o]ne who is dead is no actual object; he is only the occasion that continually discloses what resides in the one living who relates himself to him or that helps to make manifest the nature of the one living who does not relate himself to him"<sup>51</sup>. This argument could also be made for the not-yet living, the yet-unborn children of future generations. Their absence is an appeal to our own self-examination, to our judgment of ourselves and the principles upon which we ourselves act and deploy our freedom.

Kierkegaard certainly never envisaged the possibilities that modern science, genetic engineering, cloning and other technological developments have opened up for humanity. Yet his works do offer a path for thinking through these questions. As such, Habermas is right to suggest that a return to existential ethics may be the only solution faced with a situation in which no norms or precedents can determine what is right or good. However, he is mistaken in situating the existential question within the possibilities of future generations. There is no strong argument to say that genetically modified individuals would be less able to "be themselves" simply because of genetic alteration. The real questions that we ought to ask—from the perspective of an existential ethics—are not about others, but rather about ourselves. How can we be sure that the choices we are making are really our own, and not dictated by the social and political contexts in which we find ourselves? How can we be sure that we are choosing *absolutely*, in a world where "we are everywhere lavishly regaled with pragmatic rules, a calculus of considerations" that point us in the direction of "habitual and excessive relativity"?<sup>52</sup>. How can we understand *our own* lives as meaningful, if we place the value of the life of another in non-essential attributes such as physical characteristics or capacities?

---

<sup>49</sup> SKS 9, 341 / WL, 347.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> SKS 8, 67-68 / TA, 70.

Kierkegaard's existential ethics invites us to understand that every individual, as a self, has infinite eternal value, and that ethics is precisely the recognition of this infinite eternal value. While Kierkegaard certainly understands this from a religious perspective, there is no need to appeal to a form of divine transcendence or creation to maintain this presupposition. From a secular perspective, we can just as well understand ourselves as *selves* as beings of infinite eternal value—indeed, this may well be the criterion upon which we can understand ourselves as selves at all. This is not an appeal to an ideal of the individual as sovereign and self-legislating, but merely a fact of human experience: if our lives have meaning for us at all, it is because we are passionately engaged in them. We cannot understand ourselves as beings of only finite value without falling into despair. Whether this corresponds to any actual fact about reality is not the question—it is what we are as selves, and not as mere biological beings, that opens up the dimensions of the ethical.

To the question of liberal eugenics, Kierkegaard could thus offer the following (secular) response: in choosing to engage in such practices, what is at stake is not the freedom of future human beings, but rather our own freedom. Our ability to understand ourselves as selves requires that we attribute some absolute, eternal (yet non-substantial) value to the notion of selfhood. Yet this is only possible if we understand our lives as more than mere finite existences—be they biological or social. And it requires an appeal to the universal dimensions of the ethical, to the infinite relationships in which we engage in with others. Yet as Kierkegaard/a “pastor from Jylland” remarks, the only way by which we can engage with others infinitely is by first understanding that with regard to others, “we are always in the wrong”<sup>53</sup>: “Therefore, wishing to be in the wrong is an expression of an infinite relationship, and wanting to be in the right, or finding it painful to be in the wrong, is an expression of a finite relationship”<sup>54</sup>. Making irreversible choices for other individuals will not in itself deprive them of the possibility to be themselves and to lead a meaningful life—although this certainly might have an impact on the social and political existence of these individuals. But it would deprive us, *those who choose*, of our own freedom and meaningfulness: it would condemn us to engaging with others only through finite relationships, and to seeing our own lives as mere finite, meaningless existences.

<sup>53</sup> SKS 3, 326 / EO2, 346.

<sup>54</sup> SKS 3, 327 / EO2, 348.



#### IV. Concluding Remarks

As progress in biotechnologies continues to shape and reshape our view of nature, the focus of many debates has surreptitiously shifted. When Dolly was cloned in 1996, the major debate was whether cloning (and especially human cloning) was an acceptable practice at all; twenty years later, the major question is now whether to limit cloning to purely therapeutic practices, or extend it to reproductive cloning. Decried after the World War II, eugenics is now once again on the verge of becoming a socially accepted practice, at least as far as the early detection and prevention of serious and potentially handicapping illnesses is concerned, and many are the proponents of “designer babies.” Almost without our being aware of the shift, the question has become one of the *limits* we impose upon our technological prowess, and no longer one of *whether* these technologies should be used at all. In light of these debates, normative ethics indeed has little to offer, as Habermas points out, aside from the Precautionary Principle. Yet however necessary this principle may be, it is clear that it can hold off neither the development of new biotechnologies, nor the evolution in mentalities and social norms that these entail. However careful we may be in attempting to foresee the potential social, political, and biological effects of new technologies, we simply have no scientific grounding upon which to draw our conclusions—and we will have no such grounding until these effects have already become the norm.

Despite the inconsistencies inherent in Habermas’s *Die Zukunft der menschlichen Natur*, this text has one great merit: Habermas recognizes here that a strictly normative approach to ethics cannot offer a response to many of the questions that scientific developments are bringing up with regard to the future of human nature, and argues for a revival of existential ethics. Contrary to Habermas’s argument, however, existential ethics is not a “post-metaphysical” approach to the Good, but rather an inherently metaphysical questioning of existence. What is human reality? What is the individual human being, what is the nature of individual experience? What *value* and *meaning* does existence have? These are questions to which we cannot offer a normative, societal response.

While existential ethics and normative principles are not necessarily mutually exclusive, existential ethics places the emphasis on the criteria for meaningful selfhood, rather than on the principles that guide our actions. In order to make choices, to act in ways which can be construed as meaningful,



we first have to understand ourselves as beings whose lives have meaning for us. While Sartre and Heidegger's radicalized understanding of human subjectivity seems to leave no room for ethical concern for others, existential ethics does not necessarily have to lead down to solipsism. Kierkegaard's notion of the self as relating to itself *through another* offers a path to understanding that the meaningfulness of our existence is dependent upon the ways in which we engage with others. With regard to contemporary debates, this approach is all the more necessary, since it invites us to see the future human beings these decisions will impact not as mere objects of theoretical reasoning, but as real, individual human beings whose selfhood is at stake.

Existential ethics cannot, and ought not, replace normative debates about the role and effects of biotechnologies in our societies. However, it invites us to return to the fundamental questions that these debates often occult, and to examine the beliefs and suppositions that underlie many of our positions. For example, many proponents of the application of eugenic practices for therapeutic purposes claim that these practices will enable us to eliminate illnesses leading to severe handicaps. We often forget, however, that this desire for progress already contains a normative value judgment: that the life of a handicapped person is somehow less good, less worth living, than the life of a non-handicapped person, and that the handicapped person would have led a "better" life had he not suffered from this handicap. Are we justified in making such claims? Do we indeed have the authority to decide what constitutes for another a "good" or "better" life? Existential ethics encourages us to rethink our positions and normative values, and to understand that such normative judgments are not *legitimate* considerations. Habermas is certainly right to suggest that what is important in existential ethics is the possibility of constructing oneself *as self*, however, he fails to see that the problem inherent in normative debates is not one about the possibilities of future individuals, but rather one of the ways in which norms are *already constructed* in our present societies. And though existential ethics may not be able to respond to all questions, it nevertheless leads to the construction of some normative principles. Most importantly, it suggests that since no individual has the experience of another's life, *no one has the right* to decide for another whether his life is meaningful, whether his life is worth living. And therefore, it is never legitimate to act in such a way that we surreptitiously make that decision in his stead.

### *Bibliography*

- Bespaloff, Rachel, "Lettres à Boris de Schlœzer (I)," ed. Olivier Salazar-Ferrer, *Conférence*, no. 16, 2003, pp. 407-59.
- Christiansen, Karen, "The Silencing of Kierkegaard in Habermas' Critique of Genetic Enhancement," *Medicine, Health Care and Philosophy*, no. 12.2, 2009, pp. 147-56.
- Habermas, Jürgen, *Die Zukunft der menschlichen Natur: Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (2005).
- Kierkegaard, Søren, *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*, trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press 1992.
- *Eighteen Upbuilding Discourses*, trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press 1990.
- *Either/Or, Part I*, trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press 1987.
- *Either/Or, Part II*, trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press 1987.
- *The Sickness Unto Death*, trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press 1980.
- *Two Ages*, trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press 1978.
- *Works of Love*, trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press 1995.
- Oliver, Kelly, "Genetic Engineering: Deconstructing *Grown* versus *Made*", in *Technologies of Life and Death: From Cloning to Capital Punishment*, New York: Fordham University Press 2013, pp. 21-50.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris: Gallimard 1943 (1998).
- Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris: Gallimard 1946 (1996).
- Sloterdijk, Peter, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt: Suhrkamp 1999.
- Stokes, Patrick, *The Naked Self: Kierkegaard and Personal Identity*, Oxford: Oxford University Press 2015.

# RELECTURA DE LA TEORÍA DE LA INDIVIDUACIÓN EN SØREN KIERKEGAARD Y SU VIGENCIA PARA LA SOCIEDAD ACTUAL<sup>1</sup>

Asunción Herrera Guevara  
Universidad de Oviedo, España

## *Resumen*

El presente artículo argumentará la necesidad de repensar la teoría de la individuación de Kierkegaard. Pretendo analizar esta teoría desde una hermenéutica actual de las obras de Kierkegaard. Los pseudónimos, la comunicación indirecta y la ironía son cuestiones centrales a la hora de reinterpretar el concepto de sujeto en el pensador danés. Finalmente, mostraré cómo un pensamiento tradicional, como el de Søren Kierkegaard, podría ser necesario para solucionar problemas políticos y sociales de nuestras democracias occidentales.

*Palabras clave:* individuo, pseudónimos, comunicación indirecta, democracia occidental.

## *Abstract*

This paper argues the need to rethink Kierkegaard's theory about the subject. I would like to analyse this theory from a nowadays interpretation of the Works of Kierkegaard. Pseudonyms, indirect communication and irony are central issues to reinterpret the concept of subject in the Danish thinker. Finally, I will show how a traditional thinking in the spirit of Søren Kierkegaard could be necessary for the solution of political and social problems of our Western democracies.

*Keywords:* subject, pseudonyms, indirect communication, Western democracy.

## *I. Introducción*

Richard Rorty, en una de sus obras más influyentes del siglo XX, clasificaba a los filósofos, y a sus filosofías, en periféricos y sistemáticos<sup>2</sup>. Evidentemente,

---

<sup>1</sup> Recibido: 6 de abril de 2016. Aceptado: 16 de abril de 2016.

<sup>2</sup> Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.

toda la caterva de obras y pensamientos, que hubiesen sido relegados por la Academia, pasaban a formar parte de lo periférico. Filósofos como Shaftesbury o Mandeville bien pudieran entrar en este exclusivo club. Todavía se siguen impartiendo clases de Historia de la Filosofía Moral donde estos autores son relegados, en el mejor de los casos, a una pequeña mención. Frente a la *Crítica de la razón práctica* de Kant o a *El sistema de la eticidad* de Hegel, bien poco parece que pudieran aportar estos arrinconados autores. Kant y Hegel han sido presentados y estudiados como los dos grandes límites del pensamiento moral a partir de la Modernidad. Ante la pregunta moderna “¿por qué debo ser moral?”, la filosofía kantiana y la hegeliana nos ofrecían dos modelos antitéticos difícilmente superables.

Con el paso de la Modernidad, esta hermenéutica de la historia del pensamiento moral ha mostrado sus limitaciones y sus falsedades. No hace falta ser un pensador postmoderno para interpretar nuestro tiempo actual como el resultado de luchas y conflictos entre, al menos, dos maneras dispares de entender la dialéctica de la Ilustración.

Por un lado, somos herederos de una Ilustración diáfana, donde lo filosófico consistía, necesariamente, en construir una algoritmia conceptual que explicase el mundo. Pensadores como Kant o Hegel bien pudieran situarse dentro de esta positiva forma de entender la Modernidad: el entramado de la Razón o el Espíritu nos daban las claves para alcanzar la ansiada emancipación. Los límites de la acción racional se situaban en una Razón transcendental o bien en un Espíritu Absoluto, alejados de la existencia de un sujeto concreto de carne y hueso.

Por otro lado, filósofos del siglo XX, como Adorno y Horkheimer, nos presentaron una dialéctica de la Ilustración diferente<sup>3</sup>. Fueron capaces, utilizando la ironía y la exageración, de mostrar cómo, en los filósofos sombríos de la Ilustración, podíamos encontrar una explicación más veraz del desarrollo de la Modernidad, que en los grandes pensadores diáfanos de la burguesía. Si realmente queremos saber lo que ha sido la dialéctica de la Ilustración, si queremos explicar cómo hemos llegado hasta la situación extrema de violencia vivida en la Segunda Gran Guerra, es necesario –nos dirán los autores de la primera generación de la Escuela de Frankfurt– prestar atención y escuchar lo no dicho por la historiografía clásica. Para ello, nada mejor que revisar lo que denunciaron o proclamaron los filósofos proscritos por nuestra diáfana Ilustración. Sade o Nietzsche serán dos de

---

<sup>3</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1994.

los ejemplos que analizan los filósofos frankfurtianos<sup>4</sup>.

Søren Kierkegaard, el llamado *Sócrates del Norte*, se incluiría dentro de un pensamiento ilustrado, que sin renunciar a su auténtico espíritu, y tempranamente en el siglo XIX, es capaz de denunciar una fallida dialéctica de la Ilustración. Esta hermenéutica dolorosa sobre la Modernidad conducirá al pensador danés a ocupar un lugar en las filas de los filósofos periféricos. Pero como he señalado en los párrafos anteriores, con el tiempo se ha visto lo injusto de tal clasificación. Ni Mandeville, por citar un ejemplo, ni mucho menos Kierkegaard son en la actualidad relegados a la periferia.

En el presente, la filosofía kierkegaardiana ha dejado de ser periférica para convertirse en un pilar fundamental, no solo para comprender nuestro desarrollo moderno, sino para explicar muchas de nuestras fallas actuales de vivir la Modernidad. Alguna autoridad filosófica rechazaría esta centralidad de la obra del pensador danés, aduciendo el carácter esencialmente religioso de su obra, en general, y del tema de la individuación, en particular. Ante esta objeción apelaré, en el presente trabajo, a la idea esbozada por Jay Bernstein sobre el ateísmo metódico: el secularista puede extraer contenidos normativos de un pensamiento religioso. Es una exigencia filosófica realizar esta tarea con la obra kierkegaardiana.

En el presente artículo presentaré, en primer lugar, las notas peculiares de Kierkegaard que le condujeron a su “arrinconamiento” (II); a continuación, revisaré la interpretación sesgada que se realizó durante años sobre la obra del pensador danés y que condujo a la exaltación de una fe y de un individuo religioso fundamentalista (III); posteriormente, subrayaré el valor de su teoría de la individuación a la luz de lo explicado en el apartado tercero (IV); y por último, mostraré la aplicación de una teoría de la individuación como la de Kierkegaard ante los problemas sociales y políticos que vivimos en las actuales democracias occidentales (V).

## II. Kierkegaard, pensador enmascarado

### A. Pensador postmetafísico y religioso: su rechazo al Sistema

Kierkegaard no fue un pensador diáfano de la Ilustración. Su forma de hacer filosofía lo distanció de los grandes metafísicos y lo unió a las filas de escritores religiosos. Él mismo insiste en sus obras, y en su *Diario*

---

<sup>4</sup> Véase “Excursus II: Juliette, o Ilustración y moral” en Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, pp. 129-163.

*íntimo*, en ser considerado un pensador religioso<sup>5</sup>. Nos encontramos ante un pensador postmetafísico que se define como un autor religioso. Ambas caracterizaciones, lejos de contradecirse se apoyan mutuamente.

En numerosos escritos encontramos su alejamiento del pensamiento metafísico dominante en su época, el hegelianismo<sup>6</sup>. El estudio de Adorno sobre Kierkegaard nos pone sobre aviso de la, a veces burda, interpretación sobre Hegel que realiza el danés:

La interpretación de Hegel por parte de Kierkegaard es muy problemática y, por lo demás, sorprendentemente semejante a la de Marx. El concepto central hegeliano contra el que se afana (el de mediación) fue torpemente mal interpretado por Kierkegaard. En Hegel, la mediación se produce a través de los extremos. Que el concepto salga de sí mismo para convertirse en su contradicción significa, en lenguaje hegeliano, que el concepto se ha automediatizado. Kierkegaard, en cambio, interpretó a la mediación hegeliana como una etapa intermedia entre los conceptos, como una suerte de compromiso moderador. Es factible que, bajo la influencia de Trendelenburg, Kierkegaard introdujera en Hegel el concepto aristotélico del justo medio, del *mesótes*. La panacea que ofrece contra Hegel, en cambio, ha sido tomada literalmente de este: el salto cualitativo proviene del prólogo a la *Fenomenología del espíritu*<sup>7</sup>.

Teniendo en cuenta estas apreciaciones adornianas, es decir, que en ocasiones interpreta mal a Hegel y que en otras tantas se acerca a su pensamiento, me centraré en las principales razones que le condujeron al rechazo del hegelianismo. Tal rechazo se repite en numerosos escritos. De hecho, encontramos referencias constantes en su *Diario íntimo*; pero será en una de sus obras designada, por él mismo, como filosófica, dónde leeremos los mayores ataques. Me refiero, evidentemente, a *Migajas filosóficas*<sup>8</sup>. Con el planteamiento inicial del Problema de Lessing, Kierkegaard cuestionará, en esta obra, la posibilidad de que una verdad histórica y contingente

<sup>5</sup> Søren Kierkegaard, *Diario íntimo*, trad. de M. A. Bosco y S. Rueda, Buenos Aires: Santiago Rueda, 1955.

<sup>6</sup> Gran parte de los estudios sobre Kierkegaard recogen su rechazo a la filosofía hegeliana. Cabe citar entre otros los trabajos de James Collins, *El pensamiento de Kierkegaard*, México: FCE, 1958; Harald Höffding, *Kierkegaard*, Madrid: Revista de Occidente, 1930; Theodor Adorno, *Kierkegaard*, Caracas: Monte Ávila, 1969; Javier Urduñibia, (coord.), *Los antibegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, Barcelona: Anthropos, 1990 y León Chestov, *Kierkegaard y la filosofía existencial*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

<sup>7</sup> Theodor Adorno, *Kierkegaard*, p. 268.

<sup>8</sup> Véase Søren Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, trad. de Rafael Larrañeta, Madrid: Trotta, 1997.

pueda fundamentar una verdad eterna; pretensión que el pensador danés ve claramente en el Sistema hegeliano<sup>9</sup>. Un Sistema que lo explica todo y da cabida a todo. Frente a Hegel, Kierkegaard no se conforma con alcanzar una verdad objetiva, esta tal vez quepa en el Sistema. El *Sócrates del Norte* pretende partir de una verdad subjetiva para, posteriormente, alcanzar la verdad cristiana y para este fin no puede valerse del Sistema.

De este modo, la filosofía del pensador danés se aleja de la filosofía hegeliana en un punto central: la doctrina de Kierkegaard no se fija en Sistema alguno. Criticará contundentemente la construcción de un Sistema, de una algoritmia conceptual que explique el mundo:

Con la mayoría de los filósofos sistemáticos y sus sistemas ocurre lo mismo que con aquel que luego de construir para sí un castillo, habita en un pajar. Ellos no viven dentro de sus enormes edificios sistemáticos. En el campo del espíritu esto constituye una objeción capital. Las ideas de un hombre deben de ser su propia morada; de lo contrario, peor para ellas<sup>10</sup>.

Si el Sistema no es el instrumento que le permitirá a Kierkegaard alcanzar la verdad cristiana, es preciso renunciar al lenguaje que utiliza el Sistema. Este segundo paso se concreta con su abandono de la comunicación directa, en casi la totalidad de sus obras, y en la asunción de la comunicación indirecta. Veamos las consecuencias.

## B. Comunicación indirecta, ironía y pseudonimia

Hegel utilizará la comunicación directa para transmitir una verdad objetiva. Frente a esta pretensión, Kierkegaard empleará la comunicación indirecta para informar de una verdad subjetiva, que escapa al Sistema. Johannes Climacus, en *Migajas filosóficas* y en el *Postscriptum no científico a Migajas filosóficas*, mostrará frente a los hegelianos, que la subjetividad es la verdad y que el cristianismo no es una doctrina o una mera especulación. Por lo tanto, para transmitir la verdad del cristianismo no podemos emplear los métodos de transmisión de una verdad objetiva<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> El problema de Lessing es planteado como preámbulo bajo el título de la obra. Climacus nos dice: “¿Puede darse un punto de partida histórico para una conciencia eterna? ¿Cómo puede tener este punto de partida un interés superior al histórico? ¿Puede basarse la felicidad eterna en un saber histórico?” en Climacus, *Migajas filosóficas*, p. 21.

<sup>10</sup> Søren Kierkegaard, *Diario íntimo*, p. 147.

<sup>11</sup> En el esquema de Hegel encontramos, dirá Kierkegaard, una identificación



La comunicación indirecta será la vía adecuada para transmitir una verdad subjetiva. Los dos instrumentos de los que se sirve Kierkegaard, en este uso de la comunicación indirecta, serán la ironía y la pseudonimia. El *Sócrates del Norte* se familiarizó tempranamente con la ironía. Su tesis doctoral versa, como su nombre indica, *Sobre el concepto de ironía*<sup>12</sup>. La pretensión de Kierkegaard, como buen ironista, será combatir con la ironía el “decadente espíritu de su época”. Los grandes ironistas, comenzando por Sócrates, emplean este recurso a fin de resquebrajar lo establecido, con el fin de mostrar a sus conciudadanos las grietas y fisuras de un mundo que no se nos presenta –tomando unas palabras de Kierkegaard– *tal y como debiera ser amado*<sup>13</sup>.

Junto a la ironía, el otro gran recurso kierkegaardiano será el empleo de pseudónimos. Los primeros estudios sobre Kierkegaard, tales como los de Harald Höffding, Walter Lowrie, David F. Swenson y Eduard Geismar,

---

entre pensamiento (razón) y ser (existencia). El pensador danés rechaza sin más esta identificación. Se puede dar en el terreno de la especulación, pero para un existente tal identidad nunca será la verdad. Tomando a Descartes como referente, considerará que la auténtica identificación se da entre la conciencia y la existencia. Ahora bien, la conciencia es definida como contradicción entre realidad e idealidad; por lo tanto, la existencia refleja esta misma contradicción, la existencia es duda. La verdad quedaría situada no en el mundo objetivo, sino en el mundo del devenir, de la contradicción y la duda, junto a la interioridad y la subjetividad. Para una explicación detallada de la verdad en Kierkegaard véase Rafael Larrañeta, *La interioridad apasionada. Verdad y amor en Sören Kierkegaard*, Salamanca: San Esteban, 1990.

<sup>12</sup> Søren Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, trad. de Darío González y Begonya Saez, Madrid: Trotta, 2000.

<sup>13</sup> Un claro ejemplo del uso y del valor didáctico de la ironía lo encontramos en *La rotación de cultivos* (la citaré siguiendo la edición francesa en la que aparece con el título *L'Asselement*). Esta obra está incluida dentro de *O lo uno o lo otro* (1843). Obra en la que Kierkegaard emplea el pseudónimo de Víctor Eremita y es dividida en dos partes. *La rotación de cultivos* pertenece a la primera parte y su autor es llamado A, un individuo estético y arrogante que se opone a B, el asesor Wilhem, autor de la segunda parte de la obra y que vive en el plano ético. El individuo A como buen esteta intenta superar el aburrimiento al que le conduce su esteticismo. Como muestra de la ironía kierkegaardiana reproduciré la propuesta descabellada de A: “(que el Estado) emita un préstamo de quince millones, no para emplearlo en un reembolso, sino para diversiones públicas [...] Todo será gratis: gratis las entradas del teatro, gratis las prostitutas [...] Nadie será propietario de un inmueble Se hará una excepción la mía. Me reservo guardar cien escudos todos los días en un banco de Londres; por una parte, porque menos no me sería suficiente, por otra, porque yo soy el padre de la idea, y, por último, porque no puedo saber si cuando los quince millones se agoten, tendré otra idea”, Søren Kierkegaard, “L'Asselement” en *Ou bien...ou bien*, trad. de O. Prior y M. H. Guignot, París: Gallimard, 1999, p. 224. La traducción es mía.

no tuvieron en cuenta el verdadero alcance y significado del uso de los pseudónimos<sup>14</sup>. A raíz de la publicación del ensayo de Josiah Thompson, “El maestro de la ironía” en 1972, los hermenéutas kierkegaardianos prestaron atención al papel de la pseudonimia y dejaron de despreciar, en su mayor parte, palabras tan clarificadoras, como las que aparecen en una de las pocas obras firmadas por el pensador danés<sup>15</sup>; me refiero a *Mi punto de vista como escritor religioso*<sup>16</sup>. En esta obra se insta a poner el nombre del pseudónimo cuando se cita una obra del autor. Se distancia de sus pseudónimos. Reconoce haberlos empleado como un rodeo necesario para alcanzar su objetivo: enseñar cómo ser un auténtico *sí mismo*, o lo que es lo mismo para Kierkegaard, cómo ser un auténtico cristiano en la Cristiandad. Se presenta a sí mismo como un reformador y educador en miniatura, que necesita engañar para realizar su tarea educativa. De este modo se enmascara con sus pseudónimos. Su pensamiento no puede ser extraído, literalmente, de lo que sus pseudónimos firman<sup>17</sup>. Pero ¿qué significa “engañar” a la hora de transmitir una verdad? La respuesta nos la da el mismo Kierkegaard:

¿Qué significa, pues, “engañar”? Significa que no se debe empezar *directamente* con la materia que uno quiere comunicar, sino empezar aceptando la ilusión del otro hombre como buena. Así, pues, [...], no se debe empezar de este modo: yo soy cristiano; tú no eres cristiano. Ni tampoco se debe empezar así: estoy proclamando el cristianismo; y tú estás viviendo dentro de categorías puramente estéticas. No, se debe empezar de este modo: vamos a hablar de estética. El engaño estriba en el hecho de que uno habla de ella simplemente para llegar al tema religioso<sup>18</sup>.

El pensador danés utilizará los pseudónimos como el instrumento válido, de comunicación indirecta, empleado por quien educa dentro de la Cristiandad. Es necesario un rodeo, un engaño: hablar y mostrar cómo se vive dentro de las categorías estéticas y éticas para, en última instancia, mostrar los límites

<sup>14</sup> Véase Eduard Geismar, *Søren Kierkegaard*, Güterlosh, 1925; Harald, Höffding, *Søren Kierkegaard*, Madrid: Revista de Occidente, 1930 y Walter Lowrie, *Kierkegaard*, London: Oxford University Press, 1938.

<sup>15</sup> Cfr. Josiah Thompson, “The master of Irony” in *Kierkegaard. A Collection of Critical Essays*, New York: Doubleday, 1972.

<sup>16</sup> Søren Kierkegaard, *Mi punto de vista como escritor religioso*, trad. de José Miguel Velloso, Buenos Aires: Aguilar, 1980.

<sup>17</sup> En este sentido, como mantengo en otros escritos, sería más correcto hablar de auténticos heterónimos en la obra kierkegaardiana.

<sup>18</sup> Søren Kierkegaard, *Mi punto de vista como escritor religioso*, pp. 62-63.

de esas existencias, y la plenitud de una existencia religiosa que nos permita ser *lo que el poder ha querido que seamos*: auténticos *sí mismos*, auténticos cristianos en la Cristiandad.

Interpretar las obras, firmadas por pseudónimos, como el pensamiento verdadero de Kierkegaard sería un error<sup>19</sup>. El auténtico pensamiento de un autor tan difícil de desenmascarar, como es el del *Sócrates del Norte*, lo entresacamos de las obras firmadas por él, y de las firmadas por un pseudónimo, Anti-Climacus. Puede parecer extraño tras lo dicho poner el acento en uno de los pseudónimos, pero la razón de ello también la encontramos en una de las obras de Kierkegaard. Se nos dirá que Anti-Climacus es un pseudónimo excepcional. Todos los pseudónimos anteriores –Johannes de Silentio, Johannes Climacus o el Juez Wilhem, por citar tres ejemplos significativos– se situaban en una esfera existencial alejada de la esfera del auténtico cristianismo, e incluso por debajo del propio Kierkegaard. Ahora bien, Anti-Climacus, el cristiano extraordinario, expresa una idealidad más alta. En palabras del pensador danés:

Más tarde, sin embargo, apareció un nuevo pseudónimo, Anti-Climacus. Pero el hecho de que sea un pseudónimo (como el nombre mismo Anti-Climacus indica) requiere que haya que considerarlo más bien como una señal de parada. Todos los pseudónimos anteriores están por bajo del ‘autor edificante’ (Kierkegaard): el nuevo pseudónimo representa una pseudonimidad más alta. Sin embargo, hay que entender que la ‘parada’ se realiza señalando un ideal más alto<sup>20</sup>.

Veamos cómo afecta esta caracterización kierkegaardiana al tema de la fe.

### C. La fe en Kierkegaard: de Johannes de Silentio a Anti-Climacus

*Temor y temblor* ha sido interpretada como la obra emblemática para entender el significado de la fe en el pensador danés<sup>21</sup>. Tras lo mostrado en el apartado anterior veo necesario matizar e incluso rectificar esta hermenéutica.

<sup>19</sup> Esta es la razón por la cual escribo en las obras citadas, junto al nombre del pensador danés, el nombre del pseudónimo que firma la obra. Me parece necesario para entender el verdadero significado de la obra e, igualmente, lo veo necesario si queremos ser fieles a los deseos de Kierkegaard.

<sup>20</sup> Søren Kierkegaard, *Mi punto de vista como escritor religioso*, p. 154. El segundo paréntesis es mío.

<sup>21</sup> Søren Kierkegaard, *Temor y temblor*, trad. de Vicente Simón Merchán, Madrid: Tecnos, 1987.

En 1990 aparece una obra que polemiza directamente con las tradicionales interpretaciones de la obra kierkegaardiana. Me refiero a la obra de M. Holmes Hartshorne, *Kierkegaard: el divino burlador*<sup>22</sup>. El autor apoyándose en el ensayo de Josiah Thompson, citado con anterioridad, interpreta la obra pseudónima del pensador danés como una burla y engaño hacia el lector<sup>23</sup>. La tesis de Harsthorne se encuentra bien documentada, pero considero que su conclusión final es exagerada. Kierkegaard no se burla del lector, y si le engaña lo hace tan solo en el sentido, que el mismo autor reconoce en *Mi punto de vista como escritor religioso*. Desde mi interpretación, sus obras pseudónimas no mantienen los auténticos pensamientos kierkegaardianos sobre la fe o la estética, pero sí muestran las luchas y las contradicciones que el mismo Kierkegaard padeció a lo largo de su vida, en su intento de alcanzar la verdad cristiana. Como he comentado con anterioridad, todas sus obras firmadas por pseudónimos son un rodeo para *llegar a ser un sí mismo*. La intención del rodeo es educar y reformar a sus conciudadanos en la vivencia del cristianismo, dentro de la Cristiandad.

Así pues, *Temor y temblor*, obra firmada por Johannes de Silentio, es una obra estética: con ella se da un rodeo para llegar a saber lo que es la auténtica fe. Está firmada por un no creyente, Johannes de Silentio, quien mostrará al lector cómo un hombre, que todavía no es creyente, entiende el misterio de la fe. Estaríamos ante un primer peldaño en la vivencia de la verdadera fe.

En *Temor y temblor* se plantea la posibilidad de suspensión de la ética cuando nos adentramos en la esfera religiosa: el “pathos” que hay en ella es terrible. Johannes de Silentio intenta comprender cómo Abraham, el caballero de la fe, tuvo fe:

(Abraham) creyó que Dios no le exigiría a Isaac, pero al mismo tiempo estaba dispuesto a sacrificárselo, si así estaba dispuesto. Creyó en virtud del absurdo, pues no había lugar para humanas conjeturas, y era absurdo pensar que si Dios le exigía semejante acto, pudiera, momentos después, volverse atrás<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Véase Holmes Hartshorne, M., *Kierkegaard: el divino burlador*, Madrid: Cátedra, 1992.

<sup>23</sup> Más extrema es la interpretación que hace de las obras de Kierkegaard el estudioso danés Johannes Slök. Según este intérprete, la independencia de los pseudónimos dificulta cualquier posible investigación sobre Kierkegaard e incluso encuentra un pseudónimo oculto en los *Discursos edificantes*. Discursos donde no se recurre a la pseudonimia. Véase Johannes Slök, *Kierkegaard's Univers*, Köbenhavn: Centrum, 1983.

<sup>24</sup> Søren Kierkegaard, *Temor y temblor*, p. 28.

‘Temor’ y ‘temblor’ son categorías de esta fe vista por un no creyente: Abraham, para Johannes de Silentio, cree en virtud del absurdo. Junto a este sentimiento de *horror religiosus* se añaden, a la figura del caballero de la fe, dos movimientos contradictorios: uno de resignación infinita –ofrece lo más preciado para él, Isaac, por mandato de Dios–, y otro de esperanza –Isaac le será restituido.

Angustia, resignación infinita, temor, temblor y absurdo son las categorías que pueblan el templo anímico de Abraham. La lectura de Johannes de Silentio va más lejos y dilucida sobre la verdadera exigencia de una fe vivida dentro de tales categorías: para cumplir el mandato divino se exige al caballero de la fe la suspensión teleológica de la ética. Desde el punto de vista ético, Abraham sería juzgado como un parricida. ¿Es esta la verdadera fe del creyente? Si tenemos en cuenta el papel de los pseudónimos, la respuesta es negativa. Lo que significa la vivencia de la auténtica fe hemos de buscarlo en las obras y discursos firmados por Kierkegaard, y por el pseudónimo excepcional, el cristiano extraordinario, Anti-Climacus.

El silencio que ha de guardar el caballero de la fe no solo es una forma violenta de escapar de la acción moral (suspensión teleológica de la ética) sino, como defiende Harsthorne, es la misma actitud que tendría un fanático, que se cree llamado por Dios, para justificar una acción que queda fuera de la esfera ética<sup>25</sup>.

Un no creyente, como Johannes de Silentio, puede comprender la fe como vivencia de lo absurdo, la angustia, el temor y el temblor; pero la fe del creyente no es la fe en el absurdo, sino en Dios, o lo que es lo mismo para Kierkegaard, la fe es vivida por el auténtico creyente como amor. La fe transforma el absurdo. En las obras firmadas por Anti-Climacus y en *Las obras del amor* –escrito firmado sin pseudónimo– encontramos las claves de esta nueva caracterización de la fe<sup>26</sup>.

El verdadero significado de la fe debemos encontrarlo en el individuo que llega a ser un auténtico cristiano; tal sí mismo será Anti-Climacus. En *La enfermedad mortal* Anti-Climacus da las claves para transfigurar el absurdo,

---

<sup>25</sup> Una idea central que se discute en *Temor y temblor* es la diferencia esencial entre un héroe trágico como Agamenón y el caballero de la fe, Abraham. El primero puede hablar ante su pueblo, su mujer y su hija Ifigenia, con la intención de justificar el sacrificio que está dispuesto a hacer. Por el contrario, Abraham debe permanecer en silencio, nunca sería comprendido.

<sup>26</sup> Véase Søren Kierkegaard, *Las obras del amor*, 1ª y 2ª parte, trad. de D. G. Rivero, Madrid: Guadarrama, 1965; Søren Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, trad. de D. G. Rivero, Madrid: Guadarrama, 1969.

la desesperación y la angustia: como *posibles abolidos* son elementos de la fe, pero si dan la espalda a la fe son pecado<sup>27</sup>. “Mantener firme la posibilidad” es la definición correcta de la fe<sup>28</sup>. Firmeza ante la posibilidad de abolir el absurdo, el temor, el temblor, la desesperación y la angustia a través de una dialéctica existencial que se mueve a saltos.

Anti-Climacus señala el camino para abolir la desesperación, la enfermedad mortal: admitir que *llegar a ser sí mismo* significa *llegar a ser lo que el Poder (Dios) ha querido que seamos*. Si damos este paso, estaremos reduplicando el cristianismo, estaremos siendo auténticos cristianos; habremos aceptado el imperativo ético-religioso del cristiano extraordinario: “Tú debes amar”. En *Las obras del amor* desglosa Kierkegaard esta categoría –el amor cristiano, verdadero y eterno– diferenciándola del amor natural o pagano.

El círculo se cierra. Kierkegaard nos ha llevado, dando un rodeo, al verdadero significado de la fe cristiana: el amor. Dios es amor y solo nos pareceremos a Él amando al prójimo. El amor cristiano conoce la existencia del prójimo: “si no existiese el deber de amar, tampoco existiría el concepto ‘prójimo’; solamente cuando se ama al prójimo queda eliminado el egoísmo de la predilección y protegida la igualdad de lo eterno en el amor”<sup>29</sup>.

Explicaré en el siguiente apartado cómo esta nueva caracterización de la fe, que nos lleva a un imperativo ético-religioso que impone lo que no se puede imponer, el amor, condiciona la interpretación de la teoría de la individuación del pensador danés.

## II. La teoría de la individuación bajo el prisma del imperativo ético-religioso

Como buen pensador existencial, Kierkegaard se adentra en diferentes niveles de existencia para explicar cómo alcanzar el objetivo de ser un auténtico cristiano, es decir, cómo *llegar a ser un sí mismo*. Tradicionalmente se distinguen, en su obra, tres niveles de existencia: el nivel estético, el ético y el religioso. Los pseudónimos empleados por el pensador danés obedecen a tal clasificación.

Un ejemplo de ello lo encontramos en *Etapas en el camino de la vida* por Hilarius Encuadernador publicada en 1845<sup>30</sup>. La obra se subdivide en

<sup>27</sup> Véase Søren Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, pp. 143-SS.

<sup>28</sup> Søren Kierkegaard, *Diario íntimo*, p. 245.

<sup>29</sup> Søren Kierkegaard, *Las obras del amor*, 1ª parte, p. 104.

<sup>30</sup> Søren Kierkegaard, *Etapas en el camino de la vida*, trad. de J. Castro, Buenos Aires:



verdaderas esferas de existencia, cada una de ellas representan diferentes modos de vivir. La primera parte corresponde a la esfera estética, lleva por título *In vino veritas*, y es firmada por William Af-ham; la segunda parte titulada *Observaciones sobre el matrimonio* lleva el sello indiscutible del Asesor Wilhelm, y se inscribe dentro del nivel ético; finaliza con una parte dedicada al estadio culmen, el religioso, en donde nos encontramos con Frater Taciturnus y su disertación *Culpable o no culpable*.

En la teoría de la individuación de Kierkegaard, los sujetos no son algo estéticos, algo éticos o algo religiosos. Se encuentran en uno o en otro estadio, sin más, y se mueven de un estadio a otro no gradualmente, sino a saltos<sup>31</sup>.

La gran preocupación de Kierkegaard será determinar cómo el sujeto de carne y hueso puede alcanzar la auténtica fe –la explicada por Anti-Climacus y vivida en las obras del amor– o, lo que es lo mismo, cómo *llegar a ser sí mismo*. Mostrará la imposibilidad de ser un auténtico individuo en la esfera estética. El prototipo de sujeto estético será Johannes el Seductor, quien firmará, entre otras obras, *Diario de un seductor*<sup>32</sup>. Posee todas las cualidades del Don Juan de Mozart, es pura sensualidad. La existencia de un individuo de tales características tendrá un límite. Una vida vivida en la sensualidad estética no podrá evitar el aburrimiento: todo quehacer se parecerá al anterior. La vida se siente como tedio, repetición y monotonía. Vivida al máximo el sujeto cae en la desesperación.

El sujeto ético presenta dos diferencias existenciales en relación al individuo estético: por un lado, no puede dejar de ver el mundo bajo las categorías de bien y mal; por otro, la elección tiene un gran peso en su existencia, mientras que para el Don Juan no tiene sentido elegir. No se trata de elegir entre una cosa u otra, hablamos de una elección existencial: *querer llegar a ser sí mismo*. El sujeto ético asume la responsabilidad de su propia biografía. El prototipo de tal individuo adoptará el nombre, en la obra de Kierkegaard, del Asesor Wilhelm, a quien se le añaden los rasgos de la ética kantiana. Podríamos pensar que este es el auténtico *sí mismo*, pero nada más lejos de la pretensión del pensador danés. Los sujetos de la esfera ética también se encontrarán con un límite: la repetición de la norma

Santiago Rueda, 1951.

<sup>31</sup> La categoría de salto tiene gran peso en la obra kierkegaardiana. La mayoría de los comentaristas ven en el empleo de esta categoría otra forma de oponerse a Hegel y a categorías hegelianas como la mediación.

<sup>32</sup> Søren Kierkegaard, *Diario de un seductor*, trad. de D. G. Rivero, Barcelona: Ediciones Destino, 1988.



y el hábito les puede conducir a la desesperación. Intentarán salir de la desesperación particularizándose como individuos, haciéndose únicos. El problema residirá en la absolutización que de sí mismo realiza el sujeto ético. El individuo ético enarbolando su autonomía no necesitará de otros ni de Otro. Ni tan siquiera es capaz de salir de la desesperación, se lo impide el hecho de no aceptar *ser lo que el Poder ha querido que sea*.

En la esfera religiosa sí encontramos al auténtico *sí mismo* y, por ende, al verdadero cristiano Anti-Climacus. Como expuse con anterioridad, él será capaz de escapar de la desesperación, de la angustia o del absurdo tras la aceptación de *ser lo que el Poder ha querido que sea*. ¿Cómo se realiza este salto a la esfera religiosa? A través de las obras del amor.

El propio Kierkegaard reconocerá, en su *Diario íntimo*, la rigurosidad de un estadio como el vivido por Anti-Climacus. Ante tal rigurosidad, podríamos entresacar de sus obras un cuarto estadio denominado el ético-religioso. El proceso para alcanzar la autenticidad, en este nuevo estadio, pasa por la actuación en el mundo visible. Más concretamente, será necesario obrar entre los demás hombres. *Las obras del amor* marcan el camino a seguir. El sujeto de carne y hueso, si quiere ser un auténtico individuo, ha de moverse en el estadio ético-religioso, y debe cumplir los dos imperativos ético-religiosos que anuncia Kierkegaard: “Tú debes amar” y “Tú debes creer”. Debemos amar al prójimo. El pensador danés define al prójimo como la completamente incognoscible distinción entre hombre y hombre. El amor, entendido como deber, posibilita el salto a la fe: debemos amar al prójimo porque a través de este amor es como nos relacionamos y semejamos a Dios y, en definitiva, se *llega a ser un sí mismo*.

### III. Conclusiones: el sujeto kierkegaardiano en el presente

El tono de esta última parte del artículo cambiará intencionadamente. En los apartados anteriores, me he centrado en las notas que hacen del pensamiento kierkegaardiano un pensamiento cuanto menos difícil de interpretar. Hasta tal punto esto es así que durante un gran período de tiempo, e incluso en algunas interpretaciones actuales, se adhirió, el pensamiento de Kierkegaard, a una concepción fundamentalista de la fe como la presente en *Temor y temblor*. Con la hermenéutica defendida en este artículo, la fe en el pensador danés, no puede ser confundida con la asunción por parte de un fanático de una llamada de Dios. La fe es amor: “Tú debes amar” se convierte en el imperativo ético-religioso del auténtico cristiano. Más aún, un sujeto tal no

puede suspender teleológicamente la ética. Necesita de ella para poder vivir en esa esfera ético-religiosa, que le permite el desarrollo de su autenticidad.

En Kierkegaard, el verdadero cristiano coincide con el auténtico *sí mismo*. El sujeto que ama a Dios, a través del prójimo, ha llegado a ser lo que el *Poder ha querido que sea*. Es un individuo valiente que, pese a las comodidades de las esferas estética y ética, saltará a la esfera ético-religiosa. No se conforma ni con la mera sensualidad de lo estético, ni con seguir la rutinaria norma o hábito. Asume la elección existencial y, en un acto que podríamos llamar heroico, construirá su *sí mismo* superando la angustia y la desesperación.

En el presente apartado pretendo resaltar el valor del pensamiento de Kierkegaard, y más concretamente de su teoría de la individuación, para la filosofía del presente. Es necesario revitalizar a los grandes pensadores y entresacar de sus enseñanzas los contenidos normativos que nos pueden ser válidos hoy. En el caso de Kierkegaard nos encontramos siempre con una reticencia o un problema añadido; no se trata tan solo de la dificultad a la hora de interpretar su obra, sino de enfrentarnos a un pensamiento religioso. Esta caracterización no puede ser un impedimento a la hora de acercarse su obra al presente. Ni tan siquiera para los que encuadramos el pensamiento filosófico actual dentro de un pensamiento claramente postmetafísico y postreligioso.

El filósofo norteamericano Richard Jay Bernstein, al definir el ateísmo metódico, subraya la figura del secularista que busca un núcleo racional e inmanente de convicciones religiosas, pero sin renunciar a la autoridad decisiva de la razón secular<sup>33</sup>. Siguiendo esta línea de investigación del ateísmo metódico, el filósofo secular puede traducir un pensamiento religioso y entresacar su núcleo racional.

Esbozaré un intento de tales características en el pensamiento de Kierkegaard en un punto que me parece central: la filosofía de hoy necesita reflexionar sobre un nuevo sujeto, conformador de la actual ciudadanía en las sociedades democráticas.

Vivimos un siglo plagado de conflictos tanto en las sociedades occidentales como fuera de ellas. Tal vez habría que cuestionar esta separación y siendo coherentes con el proceso llamado globalización –a pesar de las diferencias entre Norte y Sur, entre países desarrollados y países en vías de desarrollo o entre Occidente y Oriente–, se debería aceptar que todo está

---

<sup>33</sup> Véase Richard J. Bernstein, *Radical Evil: A Philosophical Interrogation*, Cambridge: Blackwell Publishers, 2002.

vinculado con todo. Tres ejemplos claros de la nueva lógica conectiva los encontramos en la crisis ecológica, que incumbe a todo el planeta, en el terrorismo, que se ha hecho más internacional que nunca, y en los sistemas financieros del presente.

Los retos ecológicos, políticos y económicos son de tal envergadura que vislumbro la necesidad de un nuevo proyecto ilustrado. Me explico. Hemos vivido dos intentos de Ilustración, y digo intentos porque los considero fallidos<sup>34</sup>. La primera Ilustración viene acompañada de los grandes pensamientos de los siglos XVIII y XIX. Las tres grandes Ilustraciones europeas –la inglesa, la francesa y la alemana cada una con su impronta– nos hacen herederos de importantes relatos de emancipación. Ese era el objetivo último de la Ilustración: emancipar, sacar al sujeto de su autoculpable minoría de edad.

El análisis llevado a cabo por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* me parece tan aterrador como certero:

La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad. El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia [...] A partir de ahora la materia debe ser dominada por fin sin la ilusión de fuerzas superiores o inmanentes, de cualidades ocultas. Lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración [...] La ilustración es totalitaria<sup>35</sup>.

El entrelazamiento de Ilustración y dominio ha conducido a la alienación de la sociedad y de sus sujetos. La desesperanza parece traslucirse de la obra de los primeros frankfurtianos, quienes pretendían explicar lo inexplicable: la atrocidad y la violencia que habían alcanzado, en pleno siglo XX, las naciones ilustradas.

Un segundo intento de Ilustración se sitúa en los años 60 del siglo XX, y está relacionado con la emergencia de importantes movimientos sociales, que defendieron los derechos civiles y políticos de una gran parte de la población occidental. Me refiero a los movimientos en defensa de los derechos de los afroamericanos o a la segunda ola feminista. Junto a este

<sup>34</sup> Para un desarrollo pormenorizado de este planteamiento véase Asunción Herrera Guevara, *Ilustrados o bárbaros*, Madrid: Plaza y Valdés, 2014.

<sup>35</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, pp. 59-62.

activismo pro derechos se inicia, con una fuerza inusual, el replanteamiento de nuestras relaciones con la naturaleza, en general, y con los animales no humanos en particular.

Al igual que la primera, esta segunda Ilustración también resultó fallida. La mayor parte de los problemas globales de hoy tienen que ver con la asignación de derechos –en una gran parte del planeta a las mujeres, a los inmigrantes o a los refugiados– y con la pésima gestión que hemos realizado de nuestra relación con el mundo natural.

Todas las épocas que pretendieron ser ilustradas necesitaron un tipo especial de individuo. El individuo kantiano es el prototipo de la primera Ilustración. En la segunda, se exigía un individuo kantiano que debería comulgar con el respeto a la diferencia. Actualmente necesitamos vivir un nuevo proyecto de Ilustración, la tercera, llevada a cabo por un individuo capaz de dar el salto, y situarse más allá de la estrechez de los límites nacionales. Un individuo que, en analogía con el sujeto kierkegaardiano, sea capaz de saltar por encima de las comodidades estéticas y éticas que le brinda el llamado primer mundo.

Tal sujeto no solo tendrá rasgos del individuo ético kantiano, ha de ampliar esta caracterización apreciando el valor de la diferencia, de lo otro, y extendiendo esa otredad incluso al mundo de la naturaleza. Un sujeto con un nuevo concepto de justicia, menos parroquiano y nacional y más global e internacional. Eso sí, al igual que el ente kierkegaardiano, solo podrá llevar a buen puerto esta tercera Ilustración, si en su esfera de existencia el otro es lo importante<sup>36</sup>. A pesar de las interpretaciones solipsistas, la comunidad era un elemento crucial para el pensador danés. El ente solo se podía realizar a través de los demás, en comunidad<sup>37</sup>. De igual modo, el sujeto ilustrado de hoy debe realizar su titánica tarea inmerso en una sociedad que le será bastante hostil, pero como bien dice Kierkegaard en *Temor y temblor*:

Si el resultado alcanzado podrá o no llenar de júbilo al mundo, es algo que no sabe de antemano, pues no logrará tal conocimiento hasta que el acto haya sido consumado, y con todo, no será esto lo que le convertirá en héroe, sino el haber sido capaz de empezar.

Esta es mi propuesta: un nuevo sujeto, con valores kierkegaardianos secularizados, capaz de iniciar una tercera Ilustración. Tal vez la propuesta

---

<sup>36</sup> Recuérdese que en Kierkegaard el otro adopta la categoría de prójimo.

<sup>37</sup> Evidentemente no se puede deducir de la crítica kierkegaardiana a la turba, un rechazo de la comunidad. La comunidad es condición necesaria para la existencia del auténtico *sí mismo*. Véase Søren Kierkegaard, *Las obras del amor*, op. cit.

sea tildada de ambiciosa, pero como dice un personaje de una novela *es necesario pensar como un héroe para actuar como un humano decente*.

### Bibliografía

Kierkegaard, Søren, *Etapas en el camino de la vida*, trad. de J. Castro, Buenos Aires: Santiago Rueda, 1951.

— *Diario íntimo*, trad. de M. A. Bosco y S. Rueda, Buenos Aires: Santiago Rueda, 1955.

— *Las obras del amor*, trad. de D. G. Rivero, Madrid: Guadarrama, 1965.

— *Diario de un seductor*, trad. de D. G. Rivero, Barcelona: Ediciones Destino, 1988.

— *La enfermedad mortal*, trad. de D. G. Rivero, Madrid: Guadarrama, 1969.

— *Mi punto de vista como escritor religioso*, trad. de José Miguel Velloso, Buenos Aires: Aguilar, 1980.

— *Temor y temblor*, trad. de Vicente Simón Merchán, Madrid: Tecnos, 1987.

— *Migajas filosóficas*, trad. de Rafael Larrañeta, Madrid: Trotta, 1997.

— *Ou bien...ou bien*, trad. de O. Prior y M. H. Guignot, París: Gallimard, 1999.

— *Sobre el concepto de ironía*, trad. de Darío González y Begonya Saez Tajafuerce, Madrid: Trotta, 2000.

Adorno, Theodor, *Kierkegaard*, Caracas: Monte Ávila, 1969.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1994.

Bernstein, Richard J., *Radical Evil: A Philosophical Interrogation*, Cambridge: Blackwell Publishers, 2002.

Cañas, José Luis, *Søren Kierkegaard. Entre la inmediatez y la relación*, Madrid: Trotta, 2003.

Chestov, Léon, *Kierkegaard y la filosofía existencial*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

Collins, James, *El pensamiento de Kierkegaard*, México: FCE, 1958.

García Pavón, Rafael y Dobre, Catalina, *Søren Kierkegaard y los ámbitos de la existencia*, México: Bonobos Editores, 2011.

Geismar, Eduard, *Søren Kierkegaard*, Güterlosh, 1925.

Guerrero Martínez, Luis, *La verdad subjetiva. Søren Kierkegaard como escritor*, México: Universidad Iberoamericana, 2004.

- Hartshorne, M. Holmes, *Kierkegaard: el divino burlador*, Madrid: Cátedra, 1992.
- Herrera Guevara, Asunción, *La historia perdida de Kierkegaard y Adorno*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Herrera Guevara, Asunción, *Ilustrados o bárbaros*, Madrid: Plaza y Valdés, 2014.
- Höfdding, Harald, *Kierkegaard*, Madrid: Revista de Occidente, 1930.
- Larrañeta, Rafael, *La interioridad apasionada. Verdad y amor en Sören Kierkegaard*, Salamanca: San Esteban, 1990.
- Larrañeta, Rafael, *La lupa de Kierkegaard*, Salamanca: Editorial San Esteban, 2002.
- Lowrie, Walter, *Kierkegaard*, London: Oxford University Press, 1938.
- Rorty, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.
- Slök, Johannes, *Kierkegaard's Univers*, Köbenhavn: Centrum, 1983.
- Suances, Manuel, *Søren Kierkegaard*, Madrid: UNED, 2003.
- Thompson, Josiah, "The master of Irony" in *Kierkegaard. A Collection of Critical Essays*, New York: Doubleday, 1972.
- Urdanibia, Javier (coord.), *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, Barcelona: Anthropos, 1990.

# KIERKEGAARD «JUNTO A UNA TUMBA»<sup>1</sup>

Jennifer Hincapié Sánchez  
Universidad Nacional Autónoma de México

## *Resumen*

El presente artículo se propone indagar el trasfondo que ofrece la lectura del tercero de los *Discursos para ocasiones supuestas* de Søren Kierkegaard (haciendo uso de su nombre de pila), titulado “Junto a una tumba”. A pesar de ser el último de la serie de los *Discursos edificantes*, serie que dedicara en su totalidad a su padre, Michael Pedersen Kierkegaard, no debe considerarse como un texto insignificante o con menos trascendencia que otros, pues en este texto queda plasmada, de una forma contundente y hasta cierto punto lapidaria, la tensión que trae a la existencia la confrontación entre la vida y la muerte.

*Palabras clave:* Kierkegaard, “Junto a una tumba”, discursos edificantes, muerte, lapidario.

## *Abstract*

The proposal in this article is to investigate the background offered by the reading of the third discourse in *Three Discourses on imagined occasions* by Søren Kierkegaard (using his own name), entitled “At a graveside”. Despite being the last of the series of *Upbuilding discourses*, series that is entirely dedicated to his father, Michael Pedersen Kierkegaard, this should not be considered an insignificant text or with less importance than others, because this text is strongly reflecting in a lapidary way the tension brought to existence by the confrontation between life and death.

*Key words:* Kierkegaard, “At a graveside”, “upbuilding discourses”, death, lapidary.

El tercero de los *Discursos para ocasiones supuestas*, de Søren Kierkegaard, titulado: «Junto a una tumba», expone sus asuntos de manera lapidaria, con un espíritu de seriedad que no da lugar a ambigüedades interpretativas, como resulta habitual en otros textos del autor. En este, como en los dos discursos

---

<sup>1</sup> Recibido: 15 de abril de 2016. Aceptado: 29 de abril d 2016.



que lo preceden, y que llevan por título: «En ocasión de una confesión» y «En ocasión de una boda», la referencia es explícita a momentos de la vida refrendados por rituales sagrados, a saber: la confesión, el matrimonio y el funeral<sup>2</sup>. Un detalle adicional es que, al igual que en los *Discursos edificantes*, Kierkegaard prescinde de sus seudónimos, de la comunicación indirecta y de cualquier suerte de ironía; esta característica puede entenderse como un signo de respeto a la memoria de su difunto padre, Michel Pedersen Kierkegaard, a quien consagra la serie completa de los *Discursos*.

Kierkegaard manifiesta en el «Prefacio» a los *Tres discursos para ocasiones supuestas* que su propósito es la *apropiación* que haga de ellos el lector: “Y la apropiación es en mayor medida aún *la del lector*, es su victoriosa *entrega*”<sup>3</sup>. No deja de llamar la atención el término utilizado por Kierkegaard para señalar el *modus operandi* del lector, haciendo alusión a la *apropiación*, antes que al simple entretenimiento, a la interpretación o al aprendizaje. El término *apropiación* es, al día de hoy, de cuño hermenéutico, y fue el filósofo francés Paul Ricœur quien lo introdujo para señalar el vínculo que se opera entre los que denomina ‘mundo del texto’ y ‘mundo del lector’. La aplicación que se lleva a cabo por medio de la lectura constituye un tipo de ajuste entre el texto y el lector que trae como resultado en este último el conocimiento particular de las cualidades del texto. “Por apropiación entiendo lo siguiente –escribe Ricœur–: la interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse”<sup>4</sup>. En este sentido, el objeto de la siguiente indagación será estrechar vínculos con el *Discurso* de Kierkegaard, buscando ‘apropiar’ y llegar a comprender su dinámica como texto que, dicho por su propio autor, se propone “edificar al lector”.

En «Junto a una tumba» cobra realce la disposición puramente poética de la escritura; Kierkegaard se sirve de aliteraciones, o reiteraciones de frases que pueden asociarse a los pasos lentos que conducen a alguien en actitud reflexiva hasta una tumba. Y será allí, precisamente, junto a una tumba, donde tendrán lugar las frases más solemnes y ‘lapidarias’. El sentido del adjetivo

<sup>2</sup> El “Pequeño libro” (*Discursos de circunstancias*), *Tres Discursos para ocasiones supuestas*, fue publicado por Kierkegaard en 1845 y dedicado a la memoria de su difunto padre Michael Pedersen Kierkegaard.

<sup>3</sup> Søren Kierkegaard, «Prefacio» a *Tres discursos para ocasiones supuestas*, en *Discursos edificantes – Tres discursos para ocasiones supuestas*, Escritos Søren Kierkegaard, Vol. 5. Edición y traducción del danés de Darío González, Madrid: Editorial Trotta, 2010, p. 391.

<sup>4</sup> Paul Ricœur, «¿Qué es un texto? Explicación y comprensión», en *Del texto a la acción, ensayos de hermenéutica II*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 141.

‘lapidario’ cuenta con equivalentes léxicos prácticamente transliterados del latín a lenguas como el danés, el inglés, el francés, el italiano, el portugués y el español; la palabra ‘lápida’: de *lapis – lapidis*, significa ‘piedra’, mientras que el adjetivo ‘lapidario’ significa: ‘*breve – conciso – sentencioso*’. Procediendo en conformidad, distinguiré tres momentos del *Discurso* de Kierkegaard en los que se refleja el tono ‘lapidario’, de ningún modo circunstancial, en relación con el motivo de la muerte.

### *I. Tres manifestaciones del decir lapidario*

#### A. Escrito en la piedra N° 1

En las dos primeras palabras del *Discurso*, enmarcadas por signos de exclamación, Kierkegaard inscribe su primera fórmula lapidaria, cuyo sentido vale tanto del lado de la muerte, como del lado de la vida: “¡Todo terminó!”<sup>5</sup>. La muerte no puede entenderse como un espectáculo del que se puede decir: “el *show* debe seguir”. No, llegada la muerte “todo termina” y nada vuelve a empezar. Al decir que “todo terminó”, esta sentencia lapidaria se refiere al ser, la voz, la acción, la presencia de aquel que ha sido ingresado en la tumba, de donde nada provendrá: ninguna voz ni ninguna acción. El cuerpo y la presencia han terminado allí: contenidos, suspendidos. La frase “todo terminó” puede entenderse como la piedra misma que sella aquella contención, y que ni el muerto, como tampoco los vivos, tendrán cómo sobreponer. Para los más allegados todo esto es cierto, terriblemente cierto, aunque algunos eleven voces de reclamo para mostrar que no aceptan que “todo terminó”; voces como la del poeta español Miguel Hernández junto a la tumba de su amigo Ramón Sijé, cuando declara:

[...] Quiero escarbar la tierra con los dientes,  
 quiero apartar la tierra parte a parte  
 a dentelladas secas y calientes.  
 Quiero minar la tierra hasta encontrarte  
 y besare la noble calavera  
 y desamordazarte y regresarte [...]<sup>6</sup>.

Pero nada vale ahora frente a la suspensión de la vida y la contención de

<sup>5</sup> Søren Kierkegaard, *Discursos edificantes – Tres discursos para ocasiones supuestas*, p. 441.

<sup>6</sup> Cfr., Miguel Hernández, *Obra completa*, 2 vols. “Elegía”, Madrid: Espasa, 2010.

la muerte. En el sentir lapidario de la frase de Kierkegaard, cuando se dice que “todo terminó” es porque lo que había de ser ya ha sido, todo se ha ido, todo se ha perdido, aunque resuenen reclamos cargados de furor divino, de amor y compasión.

### B. Escrito en la piedra N° 2

La exposición avanza haciendo alusión a que, de los vivos, uno está ahora muerto. Lo que se sabe de él es que se trataba de “un hombre silencioso”. Con desconcertante paralelismo, en el *Discurso* resuena la siguiente fórmula lapidaria: “En la tumba hay silencio, y el muerto es un hombre callado”<sup>7</sup>. Todo concuerda entonces: silencioso en vida y callado en la muerte. A este respecto, el filósofo colombiano Juan Manuel Cuartas Restrepo ha escrito: “Cuando la experiencia corre en un silencio de muerte y la boca no es ya boca para declarar, ni el aire es ya movimiento de sonidos articulados que consiga delinear una idea, cifrar un mensaje, es en lo inefable donde nos encontramos”<sup>8</sup>. Que nadie hable entonces, que mientras sea posible, corra para todos un silencio de muerte. Es así como Dios cobra presencia en los deudos y en los lectores del *Discurso* de Kierkegaard; la compasión con la muerte es la presencia de Dios, porque el largo camino de la vida ha sido el silencio de la esperanza en Dios. Aquel hombre sus razones tendría para haber sido en vida “un hombre silencioso”, pero al decir Kierkegaard “el muerto es un hombre callado”, no dice ciertamente lo mismo: la muerte calla porque ha ingresado en el misterio de la presencia y trascendencia de Dios. Kierkegaard identifica en el silencio un contrapunto entre la razón y la ética, que guarda relación con la actividad del filosofar; en la alternancia que se da entre el silencio y la manifestación de la palabra, todo sería distinto si la muerte tomara la palabra: no habría entonces ese profundo y místico callar de la muerte.

### C. Escrito en la piedra N° 3

El *Discurso* continúa: “La muerte misma tiene ciertamente su seriedad”<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Søren Kierkegaard, *Discursos edificantes – Tres discursos para ocasiones supuestas*, p. 441.

<sup>8</sup> Juan Manuel Cuartas Restrepo, *Acta Fenomenológica Latinoamericana* “Experiencia de lo inefable y rigor político de la mirada en el cine”, Vol. III, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, pp. 511-521.

<sup>9</sup> Søren Kierkegaard, *Discursos edificantes – Tres discursos para ocasiones supuestas*, p. 443

Afirmar que algo es “serio” equivalente a interiorizarlo, tornándolo conciencia pura. Como un tótem que permanece erguido e inamovible, y que se respeta porque para los individuos de una comunidad se trata de algo absolutamente serio, de la misma manera la muerte reclama respeto, toda vez que algo grave y rotundo dice a la fragilidad de la vida humana. Llega así la siguiente fórmula “lapidaria”: “Pues la muerte es el maestro de la seriedad”<sup>10</sup>. Esta es la enseñanza que Kierkegaard procura transmitir para resguardar la seriedad de la muerte del lenguaje común, en el que se ha disminuido ostensiblemente el contenido de seriedad que comporta la muerte. Todo lo demás, precisa Kierkegaard, son “estados de ánimo” cercanos a los que puede manifestar un poeta, aunque consiga representar con esplendor y profundidad los entramados de la vida y la muerte. Los versos del poeta español Jorge Guillén son un buen ejemplo:

[...] Y un día entre los días el más triste  
será. Tenderse deberá la mano  
sin afán. Y acatando el inminente  
poder diré sin lágrimas: embiste  
justa fatalidad [...] <sup>11</sup>.

En la margen, la siguiente digresión: que el pensar en la propia muerte sea sinónimo de “seriedad”, mientras que el pensar la muerte del otro sea solo un “estado de ánimo”, lleva a preguntar: ¿qué es exactamente la “seriedad”, por lo menos en este “discurso de circunstancia”, como lo nombra Kierkegaard?; ¿cómo puede ser la muerte una ocasión supuesta? La presencia de la muerte es objetiva, lo que significa que Kierkegaard pone a pensar al lector desde la seriedad que traerá su diferencia, cuando se imponga su silencio, se apacigüen la razón y la emoción, y se quede ausente de voluntad y representación.

\* \* \*

Kierkegaard anuncia que en adelante “el discurso tratará acerca de: *La decisión de la muerte*”<sup>12</sup>. Más allá de lo que queda escrito en las lápidas con las que se sellan las tumbas, ¿qué dice el decir “lapidario”? Ninguna elegía será suficiente si antes no se lleva a cabo, como lo hace Kierkegaard, una reflexión edificante que indague por aquello que ha quedado establecido en

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 445.

<sup>11</sup> Cfr., Jorge Guillén, *Cántico*, Madrid: Editorial Seix Barral, 1990.

<sup>12</sup> Søren Kierkegaard, *Discursos edificantes – Tres discursos para ocasiones supuestas*, p. 442.

la situación de la muerte. Si se privilegia la negación, la respuesta viene a ser: no hay júbilo en la muerte, tampoco hay broma, ni ironía; mientras que en un sentido afirmativo se diría: en la muerte hay sacrificio, distancia, redención. En el decir “lapidario” se impone un *finis litterae* que no es cualquier decir; al inscribir en la tumba una reflexión sobre la muerte, queda la vida puesta en relación. Kierkegaard señala que aun el más allegado al muerto no consigue decirle a este nada que pueda atender o retener, nada de lo que se pueda hacer memoria (“no tendrá ya modo alguno para preservar su recuerdo”)<sup>13</sup>. Sin embargo, frente a una tumba el decir “lapidario” invoca a Dios, o lo que viene a ser lo mismo, hace manifiesto, como acontece a Hamlet en el momento de su muerte, que: “the rest is silence”<sup>14</sup> (“lo demás es silencio”). El decir “lapidario”, que es grave, serio y conmovedor, es dicho al muerto en su vínculo con Dios, con el silencio de Dios.

Al tratar el *Discurso* sobre ‘la decisión de la muerte’, puede inferirse que “habla en presente”, con lo que transmite un gesto de coherencia hacia aquellos que permanecen vivos y acompañan:

Con la decisión de la muerte –expone Kierkegaard–, todo termina, hay reposo; nada, nada perturba al muerto; aunque esa pequeña palabra, aunque ese instante echado de menos cause intranquilidad en el combate de la muerte, ahora el muerto no se perturba; aunque la omisión de esa pequeña palabra perturbe la vida de muchos vivientes, aunque esa enigmática obra ocupe una y otra vez al estudioso: el muerto no se perturba. Así, la decisión de la muerte es como una noche, es la noche que llega...<sup>15</sup>.

La situación es extrema por cuanto ‘la decisión de la muerte’ puede entenderse como expresión de la comprensión escatológica de la existencia. Desde los primeros tiempos de la cristiandad se sentía pavor de solo escuchar la palabra *emanación*, en la que los medievales veían cómo todo procedía de Dios y se dirigía hacia él como su fin último; advertidos del temor de Dios, impusieron un sentido escatológico a las exégesis de pasajes cruciales de la *Biblia*, con el temor de que en cualquier momento y de cualquier manera sobreviniera el castigo divino, y tarde o temprano la mano de Dios estragara su mundo, sus moradas y sus vidas. Pregonado por las exégesis, no había

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*. Edited by Sylvan Barnet, New York: Signed Classics, 1998, p. 143.

<sup>15</sup> Søren Kierkegaard, *Discursos edificantes – Tres discursos para ocasiones supuestas*, p. 449.

controversia de que Dios es Uno, Supremo, Absoluto, pero ¿a costa de qué?, ¿de que los seres humanos sean mudables, ingrátidos y deleznable?

Resultaba crudo soportar la inconmensurabilidad de Dios desde el imperfecto ramillete de nervios de los seres humanos que se atenazaban ante la transformación de los elementos, propensos a ver en ella, la primera e indiscernible voluntad de Dios de empujar el movimiento hasta el estremecimiento final. De aquí se desprende:

- a) De un lado, un terror extremo (*extreme terror*), o la más inimaginable exposición de eventos cargados de pavor y estremecimiento. En gran medida el móvil de esta experiencia se localizaba en el evento de las mutaciones, reales o imaginadas, cuya desproporción e incomprensibilidad procedían de la observación de la naturaleza, siempre cambiante.
- b) De otro lado, un misterio tremendo (*mysterium tremendum*), que intentaba dar razón de la presencia del mal, que se presumía estaba siempre acechante en la forma de una masa incognoscible que persigue y desordena el bien, hasta la disolución última de su presencia en el mundo. El escritor norteamericano Aldous Huxley define esta experiencia en los siguientes términos:

La literatura de la experiencia religiosa abunda en referencias a los dolores y terrores que sobrecogen a aquellos que han llegado, demasiado rápido, cara a cara con alguna manifestación del *mysterium tremendum*. En lenguaje teológico, este miedo se debe a la incompatibilidad entre el egoísmo del hombre y la divinidad pura, entre la auto-infligida separación del hombre y la infinitud de Dios<sup>16</sup>.

Sobre la misma experiencia del *mysterium tremendum* Jacques Derrida plantea:

¿Qué es lo que hace temblar en el *mysterium tremendum*? Es el don del amor infinito, la disimetría entre la mirada divina que me ve y yo mismo que no veo aquello mismo que me mira, la muerte dada y soportada de lo irremplazable, la desproporción entre el don infinito y mi finitud, la responsabilidad como culpabilidad, el pecado, la salvación, el arrepentimiento y el sacrificio.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> “The literature of religious experience abounds in references to the pains and terrors overwhelming those who have come, too suddenly, face to face with some manifestation of the *mysterium tremendum*. In theological language, this fear is due to the incompatibility between man’s egotism and the divine purity, between man’s self-aggravated separateness and the infinity of God”. (Aldous Huxley, *The doors of perception*, New York: Harper perennial – modern classics, 2009, p. 55 – mi traducción).

<sup>17</sup> Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 2000, p. 59.



Derrida recoge en esta experiencia la situación de aquella extrañeza que hace temblar, cuando la angustia y la aprehensión de la muerte hacen sentir la gravedad del acontecimiento que vendrá. El *mysterium tremendum* se preanuncia en el miedo, en la ansiedad y en el pánico; de esta manera se manifiesta el temor a Dios, la culpabilidad y el arrepentimiento cada que siendo libres, somos sin embargo presa del misterio que encierra desconocer la ira del otro, su capacidad de castigar y de dar la muerte.

Resumiendo, bajo la forma de exégesis incultas, la escatología hacía referencia a experiencias análogas a “la llegada de la noche”. Lo anterior no resulta ajeno a la comprensión a la que llega Kierkegaard en relación con la muerte, cuando dice: “Así, la decisión de la muerte es como una noche, es la noche que llega”<sup>18</sup>. De no ser así, ¿qué respuesta sería suficiente para sembrar claridad sobre un asunto realmente crucial, relacionado con la representación de la muerte, que no admite mediación y que ofrece como imagen la profundidad, la oscuridad y el misterio? La analogía poética a la que apela Kierkegaard es ‘la llegada de la noche’, que en palabras de distintos poetas ha sido expuesta como ingreso al territorio de la muerte. El poema «Los elementos de la noche», del poeta mexicano José Emilio Pacheco, traza justamente esta asociación que retrotrae el misterio de la muerte:

Bajo el mismo imperio que el verano ha roído  
se deshacen los días.  
En el último valle  
la destrucción se sacia  
en ciudades vencidas que la ceniza afrenta.  
La lluvia extingue  
el bosque iluminado por el relámpago.  
La noche deja su verano.  
Las palabras se rompen contra el aire.  
Nada se restituye ni devuelve  
el verdor a la tierra calcinada.  
Ni el agua en su destierro sucederá a la fuente  
Ni los huesos del águila volverán por las alas<sup>19</sup>.

Ante la evidencia de la no presencia del muerto ha sido posible el decir “lapidario” de «Junto a una tumba», que no obstante pareciera responder

<sup>18</sup> Søren Kierkegaard, *Discursos edificantes – Tres discursos para ocasiones supuestas*, p. 449.

<sup>19</sup> Cfr., José Emilio Pacheco, *Los elementos de la noche: Poesía* (1958-1964), Madrid: Editorial Visor, 2010.



que la muerte ha sido su elección, Kierkegaard precisa: “La seriedad comprende lo mismo acerca de la muerte, pero lo comprende de otro modo. Comprende que todo termina”<sup>20</sup>. La “decisión de la muerte” contrasta con el “temor a la muerte”, que viene a ser equivalente al “temor a la vida”, al punto que incluso desear la muerte es un argumento sobre el temor a la vida, que para Kierkegaard es expresión de cobardía: “Pero ése, oyente mío, es un estado de ánimo, y pensar la muerte de esa manera no es seriedad. Anhelar la muerte de esa manera es una melancólica evasión de la vida y es rebeldía no querer temerle”<sup>21</sup>. De esta invocación directa al lector como ‘oyente’ se aprende, en primer lugar, que el *Discurso* «Junto a una tumba», escrito en la madurez del pensamiento kierkegaardiano, no puede ser tenido como un texto sin gloria, refundido entre otros textos; y en segundo lugar, que entre el decir lapidario y la seriedad de la muerte media una invitación a la reflexión sobre la existencia. Adicionalmente el *Discurso* es un llamado a la comprensión de la vida en los términos de la acción, pues la acción implica tomar la vida con seriedad.

En las páginas finales del *Discurso*, Kierkegaard hace uso de una aliteración que se puede considerar definitiva: “la igualdad de la muerte”. De alguna manera «Junto a una tumba» ha buscado conjugar en esta idea las lecciones moral y teológica sobre la muerte, con las lecciones política y cultural de la finitud humana. Apelando a la pregunta clásica *ubi sunt* (¿dónde están...?), Kierkegaard reflexiona:

Y he aquí que la muerte ha conseguido derrocar tronos y principados, pero el serio pensamiento de la muerte ha hecho lo que es igualmente grande, ha ayudado al hombre serio a someter la más privilegiada diferencia bajo la humilde igualdad ante Dios, y lo ha ayudado a elevarse por encima de la más gravosa diversidad en la humilde igualdad ante Dios<sup>22</sup>.

Lo que Kierkegaard consigue vislumbrar es el sentido que comporta la expresión: ‘la igualdad de la muerte’, que en otros registros, sin duda por él conocidos, interrogaba con un espíritu de crítica y reprobación por la presencia supuestamente imperecedera e inmutable de espléndidas naciones e individuos. Pero ‘la igualdad de la muerte’ ofrece siempre como respuesta la misma intramitable pregunta: *ubi sunt*. Dos ejemplos clásicos de este

<sup>20</sup>184 Søren Kierkegaard, *Discursos edificantes – Tres discursos para ocasiones supuestas*, p. 451.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 450.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 457.

reclamo ahora kierkegaardiano son el del poeta francés François Villon en la «Balada de las damas de antaño», y el del poeta español Jorge Manrique en las «Coplas por la muerte de su padre»:

“Decidme ¿dónde, en qué país  
está Flora, la bella romana;  
Archipas y Thais,  
qué fue de su prima hermana;  
Eco, parlante allí donde un rumor  
mana, /  
en cualquier orilla o escondida  
gruta,  
qué belleza tuvo más que humana?  
/  
¿Dónde están las nieves de antaño?  
[...]”<sup>1</sup>

[...] Tantos duques excelentes,  
tantos marqueses e condes  
e varones  
como vimos tan potentes,  
di, Muerte, ¿dó los escondes,  
e traspones?  
E las sus claras hazañas  
que hizieron en las guerras  
y en las pazes,  
cuando tú, cruda, t’ensañas,  
con tu fuerça, las atierras  
e desfases [...]”<sup>2</sup>

Muchos años después, en la «Balada de la loca alegría», el poeta colombiano Porfirio Barba Jacob responde: “La Muerte viene, todo será polvo / bajo su imperio: ¡polvo de Pericles, / polvo de Codro, polvo de Cimón!”<sup>23</sup> Lo que no aceptamos de la historia es precisamente esto, la derrota de todos los individuos y todos los espacios, la destitución de lo que se considera firme... Pero si desde la Edad Media una pregunta fundamental motivada por la regencia de la muerte era *ubi sunt*, ello no era a propósito de una burla irónica de todo aquello que tanta arrogancia exhibía, presumiendo sobreponer con apariencias la vida a la muerte. Aquella pregunta estaba dirigida a la condición humana y a ‘la igualdad de la muerte’. El *Discurso* de Kierkegaard llega así a su final, consiguiendo mostrar que se puede pensar en la muerte de una forma seria, sin que ello implique un “estado de ánimo”, sin la angustia de ver todo perdido, o de no ver en la muerte algo que pueda ser dicho lapidariamente. Muestra además que lo importante ha sido la apropiación de la lectura: “de ahí la alegre *entrega* de este *libro*”<sup>24</sup>; ‘apropiación’ cuya dimensión hermenéutica retrata el efecto de sana complacencia que se ha conseguido a través de la lectura, superando los prejuicios que actúan impidiendo o interrumpiendo la inteligibilidad de un asunto como la muerte. La lectura del *Discurso* ha terminado, lo que no

<sup>23</sup> Cfr., Porfirio Jacob, *Poesía completa* “Balada de la loca alegría”, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2009.

<sup>24</sup> Søren Kierkegaard, *Discursos edificantes – Tres discursos para ocasiones supuestas*, p. 391.

impide que una última asociación sea hecha, no con lo que otros filósofos han elucubrado acerca de la muerte, como la discutida sentencia de Martín Heidegger sobre “el ser-para-la-muerte”<sup>25</sup>. La asociación es, una vez más, con la comprensión de la muerte que consigue mostrar una obra literaria en particular: *La muerte de Iván Illich* (1886), de León Tolstoi<sup>26</sup>, de la que puede decirse que retoma literalmente el *Discurso* de Kierkegaard «Junto a una tumba». El personaje Iván Illich ilustra, efectivamente, que se puede pensar la muerte de una forma seria y calmada, sin que ello implique un “estado de ánimo”, o la angustia de saber que ya no habrá más presencia que el silencio de la muerte. Gordon D. Marino plantea al respecto:

Al igual que Kierkegaard, Tolstoi no omite en sus reflexiones sobre la muerte que ‘Él es el asunto a entender’. Dios está allí pero en la obra maestra de Tolstoi la relación con los otros es el frente y el centro. Para Kierkegaard, por el contrario, hay escasamente una palabra acerca de la relación entre nuestro conocimiento de la muerte y los vínculos que nos atan<sup>27</sup>.

## II. La deliberación de Kierkegaard sobre la muerte

No es asunto de poca monta la deliberación de Kierkegaard sobre la muerte; su relevancia ha sido objeto de discusión en filósofos como Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas y Jacques Derrida. En diciembre de 2007 tuvo lugar en la Hong Kierkegaard Library del St. Olaf College de Nortfield, Minnesota, el *Symposium Kierkegaard and Death*, en el que participaron George Conell, Simon D. Podmore, David D. Possen, Edward F. Moone, Gordon D. Marino y muchos más. Las actas del *symposium* fueron recogidas en el volumen *Kierkegaard and Death*, editado por Patrick Stokes y Adam J. Buben y publicado por la Indiana University Press en 2011. Los temas de

<sup>25</sup> “La muerte (desde el punto de vista empírico-óntico) solo es un existente estar vuelto hacia la muerte”. Martín Heidegger, *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Santiago de Chile: Editorial universitaria, 1998, p. 254.

<sup>26</sup> Cfr., León Tolstoi, *La muerte de Iván Illich*. Traducción de Víctor Gallego, Madrid: Nórdica libros, 2013.

<sup>27</sup> “Like Kierkegaard, Tolstoy does not omit the ‘He whose understanding mattered’ from his reflections on death. God is there but in Tolstoy’s masterpiece it is the relationship with others that is front and center. For Kierkegaard, in contrast, there is scarcely a word about the relationship between our death awareness and the ties that bind us”. Gordon Marino, *Kierkegaard and Death*, “A critical perspectives on kierkegaard’s “At a Graveside”,” edited by Patrick Stokes and Adam J. Buben, Bloomington: Indiana University Press, 2011 (mi traducción).

la muerte y la mortalidad motivaron a tal punto a Kierkegaard que la deriva de sus seudónimos puede considerarse, en gran medida, como un abanico de perspectivas en torno a la muerte. Entre 1819 y 1834, Kierkegaard vivió la experiencia de la muerte de cinco de sus hermanos: Michael, de doce años, en 1819; en 1822, a los veinticuatro años de edad, murió su hermana Maren; en 1832 Nicole, de treinta y cuatro; al año siguiente su hermano Niel Andreas murió en los Estados Unidos, y un año después, en 1834, su hermana Severina Petra y su madre. Sin pasar por alto un panorama como este y la importancia que cobra el tema de la muerte en el pensamiento de Kierkegaard, la interpretación de los asuntos relacionados ha girado fundamentalmente en torno a dos disposiciones de la existencia humana: la religión y el destino, es decir, ya como un problema metafísico, ya como un problema moral.

Los límites entre la vida y la muerte han reclamado la reflexión de los filósofos de todos los tiempos; de Séneca a Derrida, de San Agustín a Sartre el asunto de la muerte constituye una espiral que siempre está de vuelta. Lo que a grandes trazos se puede distinguir como mensaje común en los distintos pensadores, entre los que Kierkegaard ocupa un lugar relevante, es que las elucubraciones sobre la vida y la muerte abordan de un lado, lo que significa ‘vivir la muerte’, y de otro lado, ‘morir para el mundo’. Sin embargo, el problema de la muerte no puede considerarse resuelto cuando se le mira de manera unidireccional, porque no constituye como tal un asunto de las características de un dilema ético, como no es tampoco una condición teológica humana. Por tanto, para ampliar la comprensión de la muerte se ven llamadas a ingresar igualmente deliberaciones de orden cultural y fenomenológica. Kierkegaard participa en este desafío tomando en consideración la existencia humana y realizando en esta una intersección o interpenetración de la moral y la religión. En el prefacio a *La enfermedad mortal*, Anti-Climacus plantea que en la terminología cristiana la muerte es la expresión de un estado de hondura espiritual que refleja la desgracia o la miseria humana: “También en la terminología cristiana muerte es la expresión para la más grande desgracia espiritual, y además la cura es simplemente morir, ‘morir de’”<sup>28</sup>. Se aprecian aquí los dos marcos de referencia: la moral

---

<sup>28</sup> “So also in the Christian terminology death is the expression for the greatest spiritual wretchedness, and yet the cure is simply to die, to ‘die from’”. Søren Kierkegaard, *The Sickness unto Death. A Christian Psychological Exposition for Upbuilding and Awakening*. Edited and translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong with Introduction and Notes, Princeton: Princeton University Press. 1983. (Mi traducción).

y la religión, no como entidades separadas sino estrechamente conectadas. Decir, por ejemplo, que hay que ‘vivir la muerte’ es estrechar los límites entre la vida y la muerte entendiendo la *desesperación* como una metáfora de la existencia cuya significación profunda invita a entender la muerte como un ‘modo de vida’. La situación contraria, en la que se desvincularía la muerte de la moral y de la religión, traería como resultado una secularización o trivialización de los límites que enfrenta la existencia cuando se dice vivir o morir. A la luz de la verdad, ‘vivir la muerte’ no es asunto de ironía sino de decisión: de la ‘decisión de la muerte’, como ha quedado ya expuesto. ‘Vivir la muerte’ es para Kierkegaard señal del distanciamiento que refleja la existencia en relación con Dios y con la propia conciencia.

La actitud cristiana del *memento mori*, o del recuerdo de que se puede morir, tiene lugar también en el marco de otras religiones y culturas para las que la fugacidad de la vida constituye un parámetro de comprensión de la muerte: la muerte como instancia constitutiva del mundo y de la vida. Los deseos y las preocupaciones del individuo paulatinamente se desplazan de la condición corporal de la existencia y toman rumbo hacia lo espiritual y hacia Dios. Esta es una constante en las obras de Kierkegaard que abordan particularmente el auto-examen del yo, y que exploran la existencia, no como reflejo del cristianismo o como un simple ejercicio exegético de la *Biblia* o del pensamiento de otros autores, entre los que puede señalarse al filósofo cristiano francés Blaise Pascal, sino como una exposición de moral y religión sobre la diferencia que existe entre la racionalidad y la espiritualidad. Para Kierkegaard el *memento mori* no responde a un momento de feliz razonabilidad sobre la llegada de la muerte, sino a la identificación de la provocación que trae a la existencia la enfermedad mortal de la desesperación.

La muerte impacta sobre el significado de la vida y transforma a tal punto su proyección en el tiempo que puede considerarse como sumario de la vida misma. Pero esta contemplación de la muerte en el pensamiento de Kierkegaard no significa naturalizarla o restarle trascendencia, como tampoco elevar su vínculo con la vida a los términos de una suerte de tragedia o lucha infructuosa con el destino o con los mandatos de Dios. Significa en cambio que la experiencia de la vida cumple un rol que se debe identificar tomando en consideración la llegada de la muerte. La muerte de Sócrates es, a este respecto, un magnífico ejemplo que Kierkegaard interroga; Sócrates es la víctima que debe anunciar la desvalorización de la época y la pérdida de los valores; es víctima en tanto que reconoce en

la muerte su propia realidad, pensando en consecuencia que la filosofía es preparación para la muerte, y que la época lo sacrifica porque ella misma no es capaz de observarse de esa manera. Sócrates consagró su vida a los asuntos más importantes de los seres humanos; sus principios morales y su gran sabiduría fueron puestos a prueba, exponiendo como respuesta a sus contemporáneos y a los siglos venideros, la integridad de sus valores. Kierkegaard expone:

Y puesto que Sócrates comienza la mayoría de sus indagaciones no en el centro sino en la periferia, en la abigarrada variedad de una vida infinitamente entrelazada consigo misma, le demandará ciertamente mucho arte no solo desembarazarse él mismo, sino desembarazar lo abstracto, no solo de los enredos de la vida, sino también de los sofistas<sup>29</sup>.

La muerte de Sócrates le revela a Kierkegaard el papel crucial que juega la filosofía, que está lejos de ser un mero entretenimiento para las mentes brillantes; la filosofía se instala en la existencia humana como un promotor de interrogantes y respuestas sobre los problemas de la existencia; eludiendo la consideración del mal llamado ‘drama de la muerte’, la filosofía despeja al mismo tiempo el sentido de la vida y su valer trascendente: intersección una vez más de moral y religión. Patrick Stokes y Adam J. Buben exponen: “La tarea, de acuerdo con Climacus, es pensar la muerte ‘en cada momento’ de la vida en orden a tener amarre con la calidad irreductible de la primera-persona que tiene *mi* muerte para mí”<sup>30</sup>. De tal manera, como se ha dicho, el poder de la muerte impacta sobre el significado de la vida; tal es la apropiación a la que nos ha llevado la lectura del *Discurso* de Kierkegaard «Junto a una tumba».

---

<sup>29</sup> Søren Kierkegaard, *Escritos Søren Kierkegaard*, Volumen 1. “Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates”, Traducción del danés y presentación por Darío González, Rafael Larranieta y Begonya Saez Tajafuerce, Madrid: Editorial Trotta, 2006, p. 101.

<sup>30</sup> “The task, according to Climacus, is to think death ‘into every moment’ of life in order to get to grips with the irreducibly first-personal quality *my* death has for me”. Patrick Stokes, - Adam Bude, *Kierkegaard and Death*, “Introduction” op. cit. (mi traducción).



### Bibliografía

Kierkegaard, Søren, *The Sickness unto Death. A Christian Psychological Exposition for Upbuilding and Awakening*, Edited and translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong with Introduction and Notes, Princeton: Princeton University Press, 1983.

— *Escritos Søren Kierkegaard*, Volumen 1, Traducción del danés y presentación por Darío González, Rafael Larranieta y Begonya Saez Tajafuerce, Madrid: Editorial Trotta, 2006.

— *Discursos edificantes – Tres discursos para ocasiones supuestas*. Escritos Søren Kierkegaard, Vol. 5, Edición y traducción del danés de Darío González. Madrid: Editorial Trotta, 2010.

Barba, Jacob Porfirio, *Poesía completa*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2009.

Cuartas Restrepo, Juan Manuel, «Experiencia de lo inefable y rigor político de la mirada en el cine», en *Acta Fenomenológica Latinoamericana*, Vol. III, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, pp. 511-521.

Derrida, Jacques, *Dar la muerte*, Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 2000.

Guillén, Jorge, *Cántico*, Madrid: Editorial Seix Barral, 1990.

Heidegger, Martín, *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Santiago de Chile: Editorial universitaria, 1998.

Hernández, Miguel, *Obra completa*, 2 vols, Madrid: Ed. Espasa, 2010.

Huxley, Aldous, *The doors of perception*, New York: Harper perennial–Modern classics, 2009.

Manrique, Jorge, *Poesías*, Edición de Jesús-Manuel Alda Tesán, Madrid: Editorial Cátedra, 2004.

Gordon, Marino, “A Critical Perspectives on Kierkegaard’s “At a Graveside”,” in *Kierkegaard and Death*, edited by Patrick Stokes and Adam J. Buben, Bloomington: Indiana University Press, 2011

Pacheco, José Emilio, *Los elementos de la noche: Poesía (1958-1964)*, Madrid: Editorial Visor, 2010.



Ricœur, Paul, *Del texto a la acción, ensayos de hermenéutica II*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Shakespeare, William, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, Edited by Sylvan Barnet, New York: Signed Classics, 1998.

Tolstoi, León, *La muerte de Iván Ilich*. Traducción de Víctor Gallego, Madrid: Nórdica libros S.L., 2013.

Villon, François, *Poésies completes*, Édition par Claude Thiry, Paris: Le livre de poche, 1991.

# RESEÑAS Y NUEVAS PUBLICACIONES

---



Dobre, Catalina Elena, *De la Bildung a la edificación como poética de lo femenino en el pensamiento de Søren Kierkegaard. Una interpretación en el diálogo con el romanticismo alemán*, Roma: IF Press, 2015, 312 páginas, ISBN 978-88-6788-072-0.

Luis Guerrero M.

Desde hace unas décadas el debate sobre lo femenino en Kierkegaard ha ocupado a muchos especialistas del pensador danés y de otros autores que centran su atención en la interpretación cultural de lo que ahora se denomina «género». Nuestro autor se refirió frecuentemente en sus escritos a aspectos de la feminidad o a diversos personajes femeninos: distinguiendo, por ejemplo, la desesperación de la feminidad de la que es más propia de la masculinidad, o habló del carácter específico de la pena femenina, o de su entrega; se refirió a personajes de la literatura clásica como Antígona, Margarita, Doña Elvira, o mujeres históricas como la Virgen María, Thomasine Gyllembourg, Regina Olsen, o personajes femeninos inventados por él, como Cordelia, su propia Antígona, etc. Como es de esperar en un autor del siglo XIX y, sobre todo, al compararlo con la mentalidad contemporánea, algunas afirmaciones de Kierkegaard resultan polémicas y, en más de un caso, han sido calificadas de misoginia. Sin embargo, hay también muchos autores y, aquí vale la distinción, hay también muchas autoras que valoran desde distintas ópticas sus consideraciones sobre la mujer. Este es el caso del libro de la profesora Dobre sobre la edificación y poética de lo femenino en Kierkegaard.

Como su título lo indica, el propósito de la profesora Dobre es señalar la conexión, como una cierta herencia, entre la formación de la personalidad (*Bildung*) del Romanticismo y la edificación (*Opbyggelig*) kierkegaardiana, como la construcción existencial de la identidad subjetiva; ambos aspectos enfocados desde la feminidad. El texto nos da la siguiente descripción de este término clave: *Dannelse*, versión danesa del *Bildung*, y se refiere al cultivo, a la formación del espíritu; la experiencia interna que se refleja en la vida diaria, en el desarrollo de las potencialidades humanas es el tema de estas novelas de formación (*Bildungsroman*). Cuando se leen textos románticos como los de Goethe, Schleiermacher, Schlegel o Novalis puede entenderse el significado que dan a la palabra «espíritu». En nuestro mundo actual, en muchos aspectos desacralizado, se asocia esta palabra, en desuso cotidiano, a una entelegía inmaterial que habita en nosotros, misma que debe ser

rechazada como invención religiosa. Sin embargo, la noción de espíritu es mucho más rica, como, por ejemplo, el impulso de nuestra interioridad con independencia de los parámetros exteriores, la libertad de crear algo con nuestra propia vida, de entender y enfrentar nuestros sentimientos más profundos, de formación de una comunidad espiritual, la relación amorosa con otra persona, de enfrentarnos a lo absoluto.

Teniendo en cuenta lo anterior, el libro aborda detenidamente tres aspectos centrales: por una parte, lleva a cabo un análisis histórico del papel de la mujer en el movimiento romántico; en segundo lugar, analiza, desde el contenido de sus diversas obras, algunos temas centrales en torno a lo femenino; y, en tercer lugar, profundiza sobre la percepción de Kierkegaard respecto a algunas mujeres de la vida cultural en Dinamarca. Estos tres elementos, en su conjunto, proporcionan un importante contexto que permite delimitar y valorar la presencia femenina tanto en las obras del filósofo danés como, en general, en el entorno del Romanticismo.

El historiador alemán Rüdiger Safranski definió el periodo de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX como “los años salvajes de la filosofía”, ya que la filosofía todavía brillaba en todo su esplendor, nunca hasta entonces se había depositado tanta pasión en el pensamiento filosófico. Hablar de lo femenino y su papel social en esa época no es buscar una aguja en un pajar; por el contrario, es un tema central de esos años salvajes de la filosofía. Hay autores que, pretendiendo hacer un recuento histórico de la emancipación femenina, tienen una visión muy corta y la reducen, por ejemplo: al voto de la mujer, o a la “La Convención sobre los derechos políticos de la mujer” de mediados del siglo XX, o a la publicación del libro de Simone de Beauvoir: *El segundo sexo*, en 1949, o el *Mouvement de libération des femmes* que surge en Francia en 1970, o los movimientos de liberación o revolución sexual de esa época. Sin embargo, los antecedentes más profundos y que, en muchos sentidos, tristemente se han olvidado son los que introdujo el Romanticismo y el consecuente debate moral de aquella época.

Para ilustrar este debate cito uno de los muchos pasajes de Hegel en donde hace una crítica a la postura Romántica, pues no duda en calificarla como la peor y oscurísima forma de mal: “Es la vanidad de todo contenido ético de los derechos, deberes y leyes; agregando además la vanidad subjetiva de conocerse a sí mismo como la vanidad de todo contenido”<sup>1</sup>. No es

---

<sup>1</sup> Hegel, *Filosofía del derecho*, trad. Laura Mues y Eduardo Ceballos, Ciudad de México: UNAM, 1985, p. 158, & 140.

coincidencia que estas críticas sean el antecedente, unas páginas después, de su estudio sobre la importancia ética del matrimonio, la familia y los hijos. Los románticos por su parte contestaron a Hegel y a los representantes de la moral tradicional con su famosa ironía y con obras como *Lucinda*, en donde, con irónico ingenio, se provoca y reta, desde esa subjetividad criticada por Hegel, las normas anquilosadas de aquella sociedad. La profesora Dobre afirma que la mujer fue por mucho tiempo esclava de una moral dogmática, su sentir femenino se fue aniquilando, pero alrededor de 1860, una vez que se pone en marcha el movimiento romántico, se inició también el proceso de liberación y emancipación de la mujer mediante su presencia en la vida pública, participando en varias actividades sociales y culturales. Así, fueron las mujeres quienes contribuyeron al cambio total de mentalidad al crear los famosos salones literarios y al contribuir a la difusión de ideas y, en consecuencia, a la creación de cultura. Los salones eran casas de familias que, ordinariamente, con la excusa de una cena lograban reunir hombres y mujeres, a amigos, políticos, artistas, escritores, filósofos, pastores o sacerdotes, para dialogar sobre diversos temas, tomando el pulso de la sociedad, y se comentaban las publicaciones recientes. Afirma la autora: “No exageramos si afirmamos que la creación de estos lugares se debe a mujeres vanguardistas que quisieron, antes que nada, romper con las limitaciones de su propia religión y clase social. Eran mujeres que no encontraban su lugar dentro de un ámbito social superficial y apegado a seguir una moral cuestionable”<sup>2</sup>.

Por otra parte, el género epistolar era el más accesible y mediante el cual se transmitía todo tipo de vivencias, de sentimientos, de tal manera que las cartas se volvían testigos de verdaderos escenarios dramáticos en los que el amor, el sufrimiento y la ilusión constituyeron los “personajes principales” de estas cartas, las cuales tendrán una importancia decisiva para el desarrollo de la *Bildung*; las cartas de estas mujeres eran para ellas mismas los espejos en los cuales reflejaban su vida interior, la verdad oculta de sus existencias. Era también una forma sutil y delicada de crear un lazo entre sus vidas privadas y la esfera pública, ya que, como a veces no tenían la posibilidad de decir en público sus ideas, las cartas les ofrecían esta posibilidad. Las cartas, una buena carta, tienen como interlocutor a un confidente al que se le puede abrir el corazón. Al escribir una carta, en cierto sentido hay un ejercicio de reconocimiento interior, un monólogo donde se reflexiona sobre hechos cotidianos o más relevantes, pero a estos

---

<sup>2</sup> Dobre, p. 40.

se les atribuye un sentido más profundo, buscando una visión más amplia de la realidad. En una carta uno puede darse el lujo de ordenar sus ideas y de “filosofar” sobre muchas cosas.

Birgit Bertung afirma que lo que escribe Kierkegaard sobre la mujer no son deducciones teóricas sobre el concepto de la mujer, como si esta fuera un objeto de estudio de la ciencia, sino que parte de provocaciones poéticas, como lo hace, por ejemplo, en *Siluetas*. La profesora Dobre retoma esta expresión de Bertung para hablar de la poética de lo femenino, la cual, partiendo de una recreación estética al modo romántico, se eleva a una consideración edificante por medio de aspectos ético-religiosos. El análisis de esta poética de lo femenino lo desarrolla desde cuatro aspectos centrales. En primer lugar, por medio de la metamorfosis de la interioridad como atributo de la naturaleza femenina: haciendo una referencia al gusto de Kierkegaard por el teatro, la autora se refiere a artículo de Kierkegaard de 1848 “La crisis y la crisis en la vida de una actriz”, que alude a la famosa actriz danesa Johanne Luise Heiberg, quien rompió todos los prejuicios sobre la actuación cuando, a una edad ya no muy joven, representó a Julieta, la joven enamorada. Es la capacidad de una metamorfosis interior que sale al paso de categorías exteriores como puede ser la temporalidad. En segundo lugar, la mujer como *ser-para-otro*: una de las diferencias entre el hombre y la mujer planteadas por los seudónimos kierkegaardianos es el hombre como un *ser-para-sí*, y la mujer como un *ser-para-otro*. Aunque esta distinción pueda tener una carga estética, sin embargo, como afirma la profesora Dobre, estas diferencias son importantes en el proceso de auto-realización de la conciencia, para así poder abandonar por libre voluntad lo que los separan y buscar lo que los une, pero esto solo es posible en el momento en el cual tanto hombre como mujer se asumen como espíritu porque el acto de devenir espíritu anula cualquier diferencia. En tercer lugar, está un tema antropológico desarrollado ampliamente por la profesora Dobre en diversos escritos: el silencio, y específicamente en este contexto, el silencio como virtud femenina por excelencia. Hay que considerar, antes que nada, que el silencio femenino no se refiere a la subyugación por medio de la cual se le exige callar; el silencio tiene, en relación con la mujer, un estatus mucho más profundo; mediante el silencio Kierkegaard proyectó en la mujer una virtud que la eleva y la convierte en dueña de la vida privada. El filósofo danés asocia la vida pública con el ruido, con la charla, con la multitud, con lo impersonal y con el engaño; a esta vida pública opone lo privado, la interioridad, el silencio. Finalmente, en cuarto lugar, la edificación de la mujer como la



realización de la verdadera vida poética mediante el matrimonio; si bien este pudiera parecer el aspecto más polémico de los cuatro, la profesora Dobre hace una lectura más conciliadora. Nuevamente hay que aclarar que su postura no es la de un matrimonio bajo los parámetros de una moral decadente y rígida, o la de un simple contrato o arreglo social, sino de una relación en la que fluyen las otras características femeninas. La propuesta de Kierkegaard en torno al matrimonio, afirma la autora, es precisamente para rescatar lo valioso de la mujer, que se refleja en la relación de total alteridad. Ante la propuesta estética del amor erótico e ideal, donde los seductores ven en la mujer «el sexo débil» o el «objeto de placer», propone el amor conyugal, es decir, el matrimonio como relación poética en la que el amor ideal se concretiza en la temporalidad.

El libro, en su conjunto, es un amplio e interesante análisis tanto del contexto histórico y cultural del Romanticismo, como del pensamiento sobre la mujer y lo femenino en las obras de Kierkegaard. Es gratificante leer esta interpretación, en muchos aspectos novedosa, de este tema tan controvertido, especialmente por tratarse, como ya lo mencioné, de una autora. El libro describe muchos argumentos fácticos (históricos) de la valoración y esfuerzo de las mujeres en aquella época salvaje de la filosofía.

Olivares Bøgeskov, Benjamín, *El concepto de felicidad en las obras de Søren Kierkegaard*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2015, 426 páginas, ISBN: 978-607-417-311-6.

Rafael García Pavón

El escribir es para él un lujo que le resulta más agradable y evidente en la medida que es menor el número de quienes compran y leen lo que escribe. Prevé sin esfuerzo cuál ha de ser su destino en una época que ha cancelado la pasión en beneficio de la ciencia, una época en la que el escritor que quiere ser leído ha de tener la precaución de escribir de forma tal que su libro resulte cómodo de hojear durante el tiempo de la siesta, y cuidar de que su aspecto externo sea como el de ese jardinero joven y educado que, respondiendo a un anuncio aparecido en el periódico se presenta sombrero en mano, provisto de un buen certificado de antecedentes extendido por la última persona a quien sirvió, y se ofrece a la consideración del respetabilísimo público en general. El autor prevé su destino: pasar completamente inadvertido; presiente también algo tremendo: que más de una vez la celosa crítica le expondrá en la picota pública; y le entran temblores cuando considera otra posibilidad aún más temible: que pueda surgir algún que otro eficiente archivero —un devora-párrafos— (que para salvación de la ciencia está siempre dispuesto a hacer con los escritos ajenos lo mismo que Trop para preservar el gusto hizo magnánimamente con La ruina del género humano) lo divida en §§, con idéntica inflexibilidad que aquel hombre que por amor de la ciencia de los signos de puntuación dividía su discurso contando las palabras de manera que sumaban cincuenta hasta el punto y treinta y cinco hasta el punto y coma<sup>1</sup>.

En un mundo en el cual se han multiplicado las formas en que podemos publicar y/o exhibir cualquier opinión sobre cualquier tema, pretendiendo verdad absoluta y completa de modo inmediato, con la misma velocidad de la luz, adquiriendo cierto protagonismo o posicionamiento en las mentes de otros, como si hubiéramos convertido nuestra personalidad en una marca más del mercado por voluntad propia; pero con la ventaja de la comodidad del anonimato auto legitimado por el ámbito de las redes sociales, abundan los conceptos de felicidad, las sugerencias de felicidad, los exhortos para la felicidad, siempre atendiendo a tres elementos que le dan éxito en el mercado: todos pueden acceder a ella, la felicidad implica la anulación del dolor que da la responsabilidad y la culpa, para lograrlo no se necesita

---

<sup>1</sup> Søren Kierkegaard, *Temor y temblor*. Trad. Vicente Simón Merchán. Madrid: Trotta, 1998, pp. 5-6.

hacer gran cosa más que dejar al tiempo que pase y mantener una mente y actitud positivas. Sin embargo, ello no parece estar produciendo mayores grados de felicidad, al menos así lo indican las estadísticas, sino una mayor conciencia de la insatisfacción e imposibilidad de lograr la felicidad a través de estos medios.

En este contexto se da la necesidad en los mismos medios de recurrir a frases célebres de los sabios y los clásicos, de preferencia muertos, exóticos y famosos, como Kierkegaard o Schopenhauer, para darle cierta autoridad al deseo de una felicidad posible o al convencimiento de que la misma es imposible, pero al final se termina mediante este sistema automático de devora párrafos de las grandes obras y mentes de la humanidad, enviando el mismo mensaje de una no responsabilidad e indolora relación con la felicidad posible; al final del día el resultado es una feliz resignación o frustración, que termina por ensalzarse con sus publicaciones de ideas imprácticas por aisladas e impersonales.

En este contexto el libro de Benjamín Olivares tiene una relevancia especial, tanto para la idea de felicidad como para los estudios sobre el filósofo danés, no sin carecer de ironía en el mismo título; pues como el mismo Kierkegaard hizo al titular el *Concepto de la angustia*, en donde más que concepto lo que se da es la vivencia de la angustia, por medio de la reflexión, y a partir de ahí su comprensión; de algún modo en esta obra no se encuentra un concepto en el sentido estricto de felicidad, sino una caracterización de los modos de vida en que la felicidad se denotan en algunas obras de Kierkegaard, bajo un hilo conductor que contrasta con lo pretendido en las redes sociales de nuestros tiempos, pues llama, implica y exige una responsabilidad personal y una integración del dolor y el sufrimiento en la misma con mirada trascendente.

Por esta tendencia de los devora párrafos, como decía Johannes de Silentio, la felicidad, entendida como alegría, bienaventuranza, plenitud, se ha dejado de ver y estudiar en las obras de Kierkegaard por el énfasis que tienen otras categorías más dramáticas como la angustia, la desesperación o el sufrimiento, inclusive bajo el mito formado de la imagen de la persona de Kierkegaard, que él mismo ayudó a formar, como un amargado que odiaba el mundo y que su misma vida careció de la felicidad prometida al renunciar por su melancolía al amor de Regine Olsen.

Benjamín Olivares pretende mostrar en esta obra que si bien estas asociaciones tienen su sentido, no lo tienen en sí mismas, ni por los mitos kierkegaardianos, sino que cobran su significado en relación a las abundantes

referencias, en las obras de Kierkegaard, a la felicidad; entendida, sobre todo, con tres términos, que cada autor seudónimo va significando como: alegría, felicidad y bienaventuranza, siendo esta última el hilo propiamente conductor del texto: como una actividad cuyo deseo es alcanzable en el propio tiempo, implicando a la persona completa en una integración armónica y trascendente de todas sus esferas en tiempo presente, por lo cual no desprovista de sufrimiento o dolor, con sentido tanto temporal como eterno o de eternamente temporal, como la cita de los discursos edificantes que considera la central de su trabajo:

¿Qué es la alegría o qué es estar alegre? Es ser presente consigo mismo, pero ser verdaderamente presente consigo mismo es este hoy, este ser hoy, verdaderamente ser hoy. Mientras más verdadero es que tú eres hoy, mientras más completamente presente eres para ti hoy, menos el día de la preocupación, mañana, existe para ti. La alegría es el tiempo presente con todo el énfasis en el tiempo presente. Por esto Dios es feliz (*salig*), Él que eternamente dice: Hoy, Él que eterna e infinitamente es presente a sí mismo al ser hoy<sup>2</sup>.

Desde esta perspectiva Benjamín Olivares enmarca el modo de abordar el tema tomando en cuenta la complejidad y las intenciones de autoría de Kierkegaard. Por un lado, su método es reflexivo, no es ni descriptivo ni interpretativo, es decir no pretende solo describir la felicidad, pero tampoco interpretar el sentido de la misma o de su relación con lo que dijo verdaderamente Kierkegaard, sino más bien que se convierta en una vivencia de reflexión del mismo lector-autor en el cual la felicidad no termina siendo un concepto, sino una tendencia de comprensión. Decíamos que el título en ese sentido es una ironía de tipo kierkegaardiana porque Olivares Bøgeskov establece que para abordar el tema no hay de entrada ni una definición ni un tratado como tal de Kierkegaard al respecto, sino más bien tendencias que podrían enmarcarse en relación a los estadios o modos de vida estético, ético y religioso. Tendencias que se leerán desde la perspectiva misma de cada autor seudónimo sin cruzar referencias con otros, en el sentido que la perspectiva estética desde la estética puede diferir de la perspectiva ética desde la ética. Con este crisol de reflexiones pretende no caer en interpretaciones equívocas, sino enfatizar el ámbito analógico tanto del concepto mismo de felicidad como del modo de comprensión y de escritura de Kierkegaard, lo cual supone una intención del autor, aunque no sea algo

<sup>2</sup> Søren Kierkegaard, *SKS*, 11, 43 citado por Benjamín Olivares Bøgeskov en la obra reseñada, p. 280.

evidente de modo directo, porque la analogía permite la participación del lector en el aspecto vivencial de la reflexión.

A este ámbito analógico del concepto de felicidad, Olivares Bøgeskov lo estipula primero en tanto el mismo concepto en general y después en tanto el mismo Kierkegaard, dejando en claro que el sentido de felicidad como bienaventuranza, podría ser el más específico. Así la felicidad podría entenderse en tres ámbitos, desde la causa u objeto de la misma, desde el acto con el cual se consigue y con respecto al efecto. En esta perspectiva de analogía de proporcionalidad la felicidad sería, en general, un acto de diversas maneras con diversos objetos que realiza diversos efectos, pero todos en relación, de analogía de atribución, a una satisfacción total y completa, de modo permanente, con plenitud y consistencia y del más alto grado de perfección. En las obras de Kierkegaard hay tres términos que se utilizan análogamente, a veces como sinónimos y a veces como contradictorios, según sea el modo de vida del seudónimo que escribe: alegría, felicidad y bienaventuranza. Por ejemplo, en los escritos estéticos tienden a identificarse, en los éticos se contraponen lo terrenal (alegría) a lo espiritual (bienaventuranza) y en el religioso se integran felicidad con bienaventuranza, haciendo énfasis en un sentido espiritual pero en tiempo presente, no en un futuro abstracto sino que se está dando en le provenir.<sup>3</sup>

Las preguntas que animan el texto de Benjamín Olivares no son del tipo ¿qué quiso decir Kierkegaard sobre la felicidad o cuál es la interpretación verdadera?, sino más bien del tipo ¿qué dice cada seudónimo y si es verdad y coherente lo que dicen entre ellos? Esta forma de plantear el acercamiento reflexivo a la obra de Kierkegaard con el fin de hacer evidente la felicidad, es importante para Olivares Bøgeskov, porque ve en sus obras un modo de responder a cuatro contextos en el que la felicidad se problematiza de algún modo: primero, ante la idea del psicoanálisis de Freud, en donde se problematiza la causa del gozo como una dialéctica entre espíritu y sensualidad; segundo, ante el existencialismo y el nihilismo, para los cuales, si bien no se niega, se sospecha sobre la posibilidad real de un deseo de felicidad, preguntándose hasta qué punto esto es un autoengaño; tercero, ante el diálogo de Aristóteles y la tradición tomista, en el cual se enfatiza la vía contemplativa sobre la vida activa como felicidad; y cuarto, ante el catolicismo y el luteranismo, como si la primera fuera una tradición más optimista que la segunda.

En este marco de comprensión y de intenciones metodológicas, por

<sup>3</sup> Cfr. Olivares Bøgeskov, pp.33-39.

los cuales parece ser que la tendencia de felicidad en Kierkegaard, de modo analógico como bienaventuranza feliz, se puede acceder por el ejercicio reflexivo, como nos dice Benjamín Olivares: “considero el pensamiento filosófico como un ejercicio alegre y una herramienta adecuada para la consecución de la felicidad.”<sup>4</sup>; para responder a los problemas de la felicidad por esas cuatro corrientes y presentar un modo en el que la felicidad exige la implicación personal y no solo la satisfacción efímera de la publicación en redes sociales que lava de culpas. Esto no está lejos de ser problemático y discutible, y no carece de antecedentes, creo que su originalidad está en cómo estructura este marco de comprensión como ejercicio de reflexión, que hace vivir la felicidad y en ese sentido comprenderla, es decir un concepto.

Así el texto se divide en la felicidad en los tres estadios estético, ético y religioso. La elección de las obras tiene que ver con aquellas que Olivares Bøgeskov considera, o la tradición de interpretación considera como típicas de la vivencia de cada estadio. Así para el estético y ético eligió *O lo uno o lo otro* y *Etapas en el camino de la vida*. Para el estadio religioso es mucho más problemático, es el tema que sale más a relucir y que ocupa más espacio en las más de 300 páginas, elige *Temor y temblor* y *Migajas filosóficas*, para plantear la posibilidad de la felicidad religiosa, segundo los *Discursos edificantes* y los *Discursos cristianos*, como la expresión propia de la felicidad religiosa y los textos de Anti-Climacus, *La enfermedad mortal* y *Ejercitación del cristianismo*, como el ideal de felicidad religiosa.

De este modo va haciendo una detallada argumentación de los textos elegidos, seguidos con un cierto orden temático y a veces con el orden mismo de cómo se presenta el texto; así, en cuanto al estadio estético, después de ver todas las formas de vida estética desde el poeta hasta Johannes el Seductor, concluye que este estadio es el único en el cual el objeto de gozo feliz es en sí mismo insatisfactorio, por lo que el esteta permanece en un estado de insatisfacción permanente. O dicho en otras palabras, el objeto de felicidad estético desde la estética no se realiza. Dejando así abierta la puerta para la crítica del estadio ético, representado por el Juez Wilhelm en sus textos de “La validez estética del matrimonio” y “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad”; en estos el gozo estético verdadero se da no desde la estética, sino de su integración relativa al objeto de elección absoluta que es el sí mismo.

Así la felicidad ética no es ni el legalismo, ni el moralismo, sino gozar de la unidad de sentido, de significado, de verdad y belleza que otorga la

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 20.

elección de sí mismo como la de vivir tendido hacia lo eterno en lo temporal, sin aniquilar lo temporal y sin dejarse llevar del todo por lo eterno, la noción de personalidad, la felicidad de Wilhelm, nos dice Benjamín Olivares, no es por cumplir con su deber, sino por la armonía entre lo estético y lo ético debido a la elección de encarnar lo eterno en el tiempo, pero siempre en relación con la vida finita. La limitación de la felicidad ética es que lo eterno no sería en sí mismo un objeto de gozo o de felicidades, por lo cual aunque hay una idea de culpa y arrepentimiento como dolor ético, no habría la radicalidad del pecado y de la fe. “En Wilhelm, encontramos consecuencias gozosas de una relación finita con lo eterno, como la paz, la seguridad y el sentido, pero no un gozo por lo eterno en sí”<sup>5</sup>.

En el estadio religioso la felicidad se comprende en tres momentos y uno de ellos es el fundamental. El primero, el que estaría representado por Johannes Climacus, como un acto subjetivo de transformación del sufrimiento y en Johannes de Silentio, como un acto subjetivo de recuperación del sacrificio. El segundo momento, y el central, a mi parecer, del texto de Olivares Bøgeskov, es el que ya mencionábamos hace unos momentos acerca de los discursos edificantes, en los cuales la felicidad es la alegría de vivir en relación a lo eterno como gozo en sí mismo en el tiempo y para el tiempo presente. Detallando las explicaciones de las relaciones de la configuración de sí mismo por participación de lo eterno con lo temporal en todas sus dimensiones, lo cual nos llevaría al tercer momento, que aunque Benjamín Olivares no lo dice explícitamente, me parece es el concepto de contemporaneidad manejado por Anti-Climacus en *Ejercitación del cristianismo*, en el cual lo eterno no solo es en tiempo presente, sino que viene al presente en el ámbito del sufrimiento y el martirio, cobrando gran importancia la adoración, el agradecimiento y la alabanza.

Siendo consciente de las limitaciones y los riesgos del método propuesto para este ejercicio feliz de comprensión de la felicidad en las obras de Kierkegaard, y dejando a un lado las diferencias específicas entre ellos, concluye que lo común en todos estos textos, es que hay un deseo convencido de la felicidad, que es una realidad prometida a los hombres que se cumple en tiempo presente y no en un más allá abstracto, lo cual presupone una bondad natural de felicidad y por ello no tiene sentido el sufrimiento auto-infligido, sino solo en relación desde esta teleología, y por lo tanto sufrir como acto de providencia no es sufrir para siempre, sino para el bien de los seres humanos y requiere de una vida práctica que no por ello

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 188.



descuida la contemplativa, sino que más bien critica la separación de ambas.

Lo interesante del modo de llevar a cabo esta obra de Benjamín Olivares, es que el mismo ejercicio de acercamiento a la felicidad, viviéndola en la reflexión, es para el no entrenado en el pensamiento de Kierkegaard un buen recorrido por sus sobras. Un texto como este no por ello está desprovisto de críticas razonables y legítimas en el mismo sentido que Olivares Bøgeskov ha expuesto. Me gustaría solo señalar una de ellas, que me parece más evidente, y una pequeña precaución. La precaución es que cuando se plantea un acercamiento como el descrito, que es muy valioso, puede ser una tentación para el propio ego descalificar una cierta tradición de interpretación como si fuera una novedad absoluta; hay momentos en el texto que Benjamín Olivares parece caer un poco en esta tentación, pero al mismo tiempo da la oportunidad de revisar mejor ciertas tradiciones de interpretación.

Por otro lado me parece interesante que de los tres estadios y de los autores seudónimos al que más crítica Benjamín Olivares es al ético encarnado en el juez Wilhelm, pero por otro lado, al que más menciona, aunque ha dicho que no cruzaría textos entre autores, inclusive en las conclusiones finales, es la juez Wilhelm. Remarcando una y otra vez que si bien Wilhelm aporta un sentido de la ética como una armonía de lo estético y lo ético como elección de sí mismo y al final del día sería elegirse en relación a lo eterno, termina diciéndonos que

la felicidad viene entendida por él como integración de la sensualidad en el espíritu y la vida social mediante la aceptación de lo universal, pero como tal me parece que el espíritu no es en sí mismo objeto de gozo. En la ética de Wilhelm pierden todo su valor las reflexiones de S. Kierkegaard sobre el agradecimiento y la alabanza. Por tanto, aun siendo posible comprender la felicidad en categorías propiamente filosóficas como el ser presente consigo mismo, no obstante se corre el riesgo de interpretar esto como un ateísmo inmanentista, a menos que se explicita la fórmula más propiamente religiosa de la felicidad, como es la adoración y el agradecimiento por el don recibido de Dios”<sup>6</sup>.

Esta afirmación no es nueva, pero me parece que pretende forzar la interpretación de la separación entre el estadio ético y religioso, además de afirmar algo que ha dicho en el texto que no haría, decir lo que Kierkegaard realmente quiso decir. Porque si atendemos a los textos de Wilhelm, al menos la primera mitad de “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 406.

formación de la personalidad”, Wilhelm va profundizando sobre lo que significa la elección de ser sí mismo, en la cual siempre se denota que ese sí mismo, no es el ego ni es algo cuyo contenido sea abstracto, sino que es un movimiento de elección y recepción de sí que se experimenta como un tiempo porvenir.

Lo que podría entenderse como agradecimiento del don es la personalidad, puesto que eso que recibe, que es al mismo tiempo el objeto de la elección. Porque esa personalidad es una pasión anterior a la propia voluntad y la conciencia, es un don de Dios, es más la pasión por Dios, y que al recibirla se recibe su infinitud del poder eterno que la fundamenta, pero el texto que me parece contundente es cuando Wilhelm dice que la expresión de su amor a Dios es el arrepentimiento:

La razón por la cual la expresión de mi amor a Dios es el arrepentimiento, aun cuando no hubiese otra, es que él me amó primero....solo cuando me elijo a mí mismo como culpable me elijo de manera absoluta, si he de elegirme a mí mismo de manera absoluta sin que esto sea idéntico a crearme a mí mismo.. Su sí mismo está como fuera de él y debe ser conquistado, y el arrepentimiento es su amor hacia él, porque lo elige de manera absoluta, de la mano del Dios eterno.<sup>7</sup>

Termina diciendo “el arrepentimiento adquiere su verdadera expresión solo en el cristianismo...a mayor libertad, mayor culpa, esa es la cifra de la beatitud”<sup>8</sup>. En otras palabras, la ética de Wilhelm si bien no es *Temor y temblor* o Johannes Climacus, no es una ética atea e inmanente, sino desde el inicio tocada por la invitación de lo trascendente, por eso el gozo ético se da en el amor a Dios y que implica el dolor del arrepentimiento para la libertad. Por lo cual no me parece que la contraposición entre los estadios deba interpretarse tan forzosamente, sino que más bien parecen ser como cortes de un movimiento, de una continuidad, en ese sentido estamos de acuerdo con Benjamín Olivares, la felicidad es un tipo de actividad.

---

<sup>7</sup> Søren Kierkegaard, “*El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad*” en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*. Trad. Darío González. Madrid: Trotta, p. 197.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, pp. 198-199.

Binetti, María J., *El idealismo de Kierkegaard*, México: Universidad Iberoamericana, 2015, 188 páginas, ISBN: 978-607-417-353-6.

Juan Evaristo Valls Boix\*

TENTATIVA DE UN KIERKEGAARD IDEALISTA. Muchos han sido los filósofos que han recordado que la filosofía es por excelencia un ejercicio de lentitud, de impaciente paciencia. Sin embargo, el legado desbordante de la tradición filosófica obliga y facilita el trabajo de versiones resumidas, injustas y descoloridas de los grandes pensadores de Occidente; el ejercicio filosófico corre siempre el riesgo de convertirse en un ejercicio historiográfico, en un manierismo *quasi* periodístico, más preocupado por retransmitir viejos debates que por leerlos y reescribirlos. Es por ello que el esfuerzo de las revisiones y relecturas de la historia de la filosofía continúa siendo un gesto noble y necesario para recordar que ninguna obra filosófica está encorsetada por las cronologías y debates de su tiempo; que el tiempo, en filosofía, está dislocado, y que las palabras del filósofo están en fuga, continuamente escapándose, para hablarnos ahora, pero también ayer y mañana.

Por todo ello, el último trabajo de María J. Binetti, *El idealismo de Kierkegaard*, merece la atención de ese lector deseoso de la lentitud. Su desafío consiste en ofrecer una lectura de Kierkegaard en que sus deudas, aprendizajes y continuidades con el idealismo hegeliano y el *Früromantik* destaquen sobre la manida imagen del Kierkegaard rompedor, del Kierkegaard existencialista, del Kierkegaard antisistema, del Kierkegaard odioso de Hegel y receloso de Schlegel o Novalis. Una interpretación osada que pretende revisar filosofemas y mitos interpretativos en torno a Kierkegaard que olvidan una lectura atenta de sus obras y papeles –no en balde se trata de una interpretación estrechamente ligada a los *Papirer*– y, de paso, emborronan la fecundidad de discusiones e intercambios filosófico-teológicos que se establecieron en el Copenhague del Siglo de Oro danés, en las clases de Schelling, y en la recepción escandinava de Hegel, para arrumbarlos a todos bajo la impopular etiqueta de “sistemáticos”. Como sostiene la propia Binetti:

---

\* Becario de investigación predoctoral. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía. C/Montalegre, 6, 4º piso, despacho 4023 08001 Barcelona. Este trabajo ha sido posible gracias a una ayuda del Subprograma de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad.

Mi propuesta en este libro consiste en explicar por qué Kierkegaard sería, entre muchas otras cosas, también un idealista absoluto, para quien la singularidad se manifiesta y realiza el logos de la totalidad. Afirmar a Kierkegaard como idealista significa descubrirlo como metafísico de la subjetividad existente, no porque su intención explícita haya sido la de fundar una metafísica, sino porque su pensamiento implica de manera inevitable cierta metafísica; esa de la que ningún pensador esencial logra escapar y a partir de la cual articula su universo conceptual y discursivo.<sup>1</sup>

Este trabajo supone la culminación de una trayectoria de investigación de varios años cristalizada en una buena serie de artículos<sup>2</sup> a través de los cuales Binetti ha tomado el relevo de una heterogénea línea de investigación internacional cuyo propósito no es otro que el de enfatizar las relaciones de afinidad entre Kierkegaard y el legado del idealismo. El mayor exponente de esta tendencia, según Binetti, es el trabajo de Jon Stewart<sup>3</sup>, al que se suman las aportaciones de otros especialistas<sup>4</sup>. Su reto es el de lograr, al fin, la tan anhelada “reconsideración de Kierkegaard”<sup>5</sup> que la exegética pretende en el campo actual de investigación filosófica y humanística. Esta vez, una relectura realizada no estrictamente desde la posmodernidad o

<sup>1</sup> Binetti, María J., p. 9.

<sup>2</sup> De entre los que cabe destacar, en este espacio y por su continuidad temática con el volumen que aquí presentamos, los siguientes: “Hacia la reconsideración histórica de la relación Kierkegaard-Hegel. La reconsideración histórico-especulativa de J. Stewart”, en *La Mirada Kierkegaardiana*, no. 0, 2008, pp. 1-15; “Kierkegaard, entre los primeros románticos y Hegel”, en *Philosophica*, no. 35, 2010, pp. 61-78; “La universidad concreta del singular: Hegel-Kierkegaard”, en *Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión*, vol. 26, no. 2, 2012, pp. 57-70; “Kierkegaard y Hegel: Apuntes para su aproximación”, en *Revista de Filosofía Moderna e Contemporánea*, vol. 2, no. 1, 2014, pp. 15-30; “Kierkegaard y el idealismo: lineamientos de su proximidad histórico-especulativa”, en *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*, vol. 28, 2015, pp. 11-30; y “El cristianismo de Kierkegaard según la filosofía de la religión poshegeliana”, en *Sincronía*, no. 68, 2015, pp. 3-15.

<sup>3</sup> De cuyos trabajos destacan Stewart, Jon, *The Hegel Myths and Legends*, Evanston-Illinois: Northwestern University, 1996; *Kierkegaard's relation to Hegel Reconsidered*, New York: Cambridge University Press, 2003; o Stewart, Jon (ed.), *Kierkegaard and his Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark*, New York: Walter de Gruyter, 2003.

<sup>4</sup> Señalamos, entre muchos otros, Torralba Roselló, Francesc, *Amor y diferencia. El misterio de Dios en Kierkegaard*, Barcelona: PPU, 1993; Schmitz, H., *Hegel als Denker der Individualität*, Meisenheim-Glan: Verlag Anton Hain, 1957; Pattison, George, *Kierkegaard: The Aesthetic and the Religious. From the Magic Theatre to the Crucifixion of the Image*, Londres: SCM Press, 1999; Marsh, J. L., *Hegel and Kierkegaard: A Dialectical and Existential Contrast*, Evanston: Northwestern University, 1971; Katz, M., *Kierkegaard's Critique of the German Romantics*, Evanston: Northwestern University, 1991.

<sup>5</sup> Binetti, María J., *El idealismo de Kierkegaard*, p. 14.

el pensamiento francés postfundacional, ni tampoco desde las últimas generaciones de la Teoría Crítica, sino en retrospectiva: un nuevo análisis de Kierkegaard que se nutre asimismo del esfuerzo por repensar a Hegel y que busca cuestionar la interpretación predominante de la filosofía decimonónica.

Así, la primera parte del libro, conformada por los dos capítulos iniciales, expone las dos tradiciones desde las que Kierkegaard, según Binetti, proyecta su edificio filosófico: de un lado, el libro se abre con una reflexión sobre los principios y motivos propios del idealismo con el fin de desestabilizar lo que en la crítica kierkegaardiana se ha llamado durante demasiado tiempo “hegelianismo” o “idealismo” para resaltar, después, los puentes entre este idealismo revisado y la propuesta de Kierkegaard. A este respecto, cabe destacar la reconstrucción que Binetti ofrece del hegelianismo “teologizante” danés de Heiberg, Martensen o Adler, genuino blanco de las ironías y ácidas críticas de Kierkegaard, preocupado en corregir lo que en su opinión suponía una degeneración del idealismo y una perversión de la teología. De otro lado, el libro continúa con una revisión de los intercambios entre Kierkegaard y el romanticismo temprano de Novalis o Schlegel, encuentro intelectual que supuso la iniciación filosófica de un joven Kierkegaard cuya curiosidad por la filosofía y la teología recién se despertaba, y de la cual toma el desafío de desarrollar una filosofía literaria, impregnada de estrategias autoriales, genérico-formales y temáticas –como la personificación de conceptos y posiciones intelectuales<sup>6</sup>– ya presente en el legado de los miembros del *Athenäum*. Así, la lectura de Binetti reta al lector al mostrar que la filosofía de la repetición kierkegaardiana no es sino una filosofía de la mediación, y que los esfuerzos de Kierkegaard por esbozar una subjetividad estrictamente singular y anclada en la realidad no son sino una particular elaboración de la singularidad del espíritu absoluto hegeliano. Otros temas como el amor, la divinidad o el instante contribuyen a afianzar estos lazos de afinidad.

La segunda parte del libro, más extensa, se propone explicar los modos en que Kierkegaard se reapropia de estas dos tradiciones para, corrigiéndolas mutuamente, elaborar un pensamiento tan original como fiel heredero de ambas. Las insatisfacciones que hallará en el Romanticismo, cuya concepción de la subjetividad no alcanza la radicalidad de una subjetividad absoluta ni sus exigencias de concreción, las solventará con el ensamblaje conceptual

---

<sup>6</sup> Cfr. Billeskov-Jansen, F. J., *L'art littéraire de Kierkegaard*, trad. E. - M. Jacquett-Tisseau, París: Éditions de l'Orante, 2000.

de Hegel, y reescribirá este desde la perspectiva del escritor cristiano que se quiere poeta de lo religioso. El último capítulo del libro quiere abordar el debate poshegeliano sobre la filosofía de la religión, polémica en que Kierkegaard se sitúa, en aras de pensar el cristianismo, entre la derecha y la izquierda hegeliana, si bien su posición excede el debate y no es reductible a ninguna de ellas. Si de la derecha Kierkegaard conservará el principio especulativo de la subjetividad absoluta como principio cristiano, y la verdad de la dogmática como fundamento en que sostener la antropología y la psicología<sup>7</sup>, de la izquierda incorporará la crítica a la cristiandad y a la institucionalización de la religión y, por ende, la separación radical entre filosofía y cristianismo, razón y fe, estado e iglesia. Con ello, la filosofía de la religión kierkegaardiana, que Binetti caracteriza astutamente como un cristianismo sin cristiandad o una religión sin religión<sup>8</sup>, se abre al diálogo con la teología de la deconstrucción y la filosofía posmoderna de la religión de autores como Jacques Derrida, John D. Caputo o Mark C. Taylor<sup>9</sup>. Su idealismo poshegeliano, en fin, revisado y rescatado de las lecturas maniqueas y apresuradas, se instituye como el espacio en que cultivar un nuevo diálogo en que repensar problemas actuales de religión y subjetividad.

Con todo, *El idealismo de Kierkegaard* supone un interesante ejercicio de relectura y un gran reto para las interpretaciones acomodaticias y perezosas de Kierkegaard y el hegelianismo. Sus tesis, enunciadas en un estilo muy personal, suponen una provocación al orden establecido de la filosofía del siglo XIX, que se da por archivada, para hacer de ella la raíz misma del pensamiento de nuestro tiempo. La tentativa de Binetti trae consigo, al invocar a un Kierkegaard idealista, la vindicación del detenimiento, del no apresurarse, del leer otra vez. No sea que, por querer saltar un prólogo, saltemos también todo el libro.

---

<sup>7</sup> Binetti, p. 159.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 166, ss.

<sup>9</sup> Con obras insoslayables en el pensamiento contemporáneo de la religión como Derrida, Jacques, *Donner la mort*, París: Galilée, 1999; Caputo, John D., *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*, Bloomington: Indiana University Press, 1997; Taylor, Mark C., *Deconstructing Theology*, Nueva York: Crossroads, 1982 o *Altarity*, Chicago: University of Chicago Press, 1987; además de Dooley, Marc, *The Politics of Exodus: Søren Kierkegaard's Ethics of Responsibility*, Nueva York: Fordham University Press, 2001.



## NUEVAS PUBLICACIONES Y REIMPRESIONES (2016)

- Backhouse, Stephen. *Kierkegaard: A Single Life*. Michigan: Zondervan, 2016.
- Barnett, Christopher B. *Kierkegaard, Pietism and Holiness*. London: Routledge, 2016.
- Benavides, Cristian Eduardo. *Libertad, realidad y posibilidad en Begrebet Angest Un estudio acerca de las categorías existenciales de Søren Kierkegaard en relación con la angustia*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2016.
- Bentivegna, Maria Elena. *Kierkegaard*. Bologna: Diogene multimedia, 2016.
- Blättel, Richard. *Das Geheimnis der Wiederholung Sören Kierkegaard passiert jüdisches Denken*. Deutschland: Transcript, 2016.
- Brøchner, Hans, Carl Henrik Koch, and Kongelige Danske Videnskabernes Selskab. *Hans Brøchners bidrag til Kierkegaard-receptionen i Danmark*. København: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2016.
- Buben, Adam. *Meaning and Mortality in Kierkegaard and Heidegger: Origins of the Existential Philosophy of Death*. Illinois: Northwestern University Press, 2016.
- Calfapietra, Lucia, Line Faden-Babin, Jakob Rachmanski, Thomas Laugstien, and Diaphanes Verlag. *Kierkegaard und die Meerjungfrau*. Zürich: Diaphanes, 2016.
- Chaning-Pearce, Melville. *Terrible Crystal: Studies in Kierkegaard and Modern Christianity*. London: Routledge, 2016.
- Collins, James Daniel. *Mind of Kierkegaard*. New Jersey: Princeton University Pres, 2016.
- Connell, George. *Kierkegaard and the Paradox of Religious Diversity*. Michigan: Eerdmans Publishing Company, 2016.
- Dalager, Stig. *L'uomo dell'istante: un romanzo su Søren Kierkegaard*. Milano: Iperborea, 2016.
- Deuser, Hermann, and Markus Kleinert. *Søren Kierkegaard: Entweder - Oder*. Berlin: De Gruyter, 2016.
- Duncan, Elmer H. *Søren Kierkegaard*. Massachusetts: Hendrickson Publishers, 2016.



- Dunning, Stephen Northrup. *Kierkegaard's Dialectic of Inwardness*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.
- Eller, Vernard. *Kierkegaard and Radical Discipleship*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.
- Elrod, John W. *Being and Existence in Kierkegaard's Pseudonymous Works*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.
- . *Kierkegaard and Christendom*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.
- Faden-Babin, Line, and Jakob Rachmanski. *Kierkegaard og havfruen*. Farum: Arvids, 2016.
- Frazier, B. *Rorty and Kierkegaard on Irony and Moral Commitment: Philosophical and Theological Connections*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Furnal, Joshua. *Catholic Theology after Kierkegaard*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Gimenes de Paula, Marcio. *Kierkegaard em diálogo com a tradição filosófica*. São Paulo: Intermeios, 2016.
- Golomb, Jacob. *In Search of Authenticity: Existentialism from Kierkegaard to Camus*. London: Taylor & Francis, 2016.
- González, Darío, Laura Llevadot Pascual, and Begonya Sáez Tajafuerce. *Kierkegaard y las artes*. Barcelona: Editorial UOC, 2016.
- Grünling, Markus. *Sören Kierkegaard - Die philosophische Supernova aus dem Norden Einführungsvortrag in Leben und Denken*. Wildflecken: Azur Verlag, 2016.
- Jothen, Peder. *Kierkegaard, Aesthetics, and Selfhood the Art of Subjectivity*. London: Routledge, 2016.
- Kierkegaard, Søren. *Kierkegaard's Journals and Notebooks, Volume 9, Journals nb26-nb30*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.
- Kierkegaard, Søren. *Mi Punto de Vista*, trad. José Miguel Velloso. Ciudad de México: Fontamara, 2016.
- Kierkegaard, Søren, Darío González, and Óscar Parceró Oubiña. *Migajas filosóficas; El concepto de angustia; Prólogos*. Madrid: Trotta, 2016.
- Krishek, Sharon. *Kierkegaard on Faith and Love*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Kuder, Paul, and Nomos Verlagsgesellschaft. *Heideggers Kierkegaard*. Baden-Baden: Nomos, 2016.

Lippitt, John. *Humor and Irony in Kierkegaard's Thought*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

——— *The Routledge Guidebook to Kierkegaard's Fear and Trembling*. London: Routledge, 2016.

Martens, Paul Henry, and C. Stephen Evans, eds. *Kierkegaard and Christian Faith*, 2016.

Peter Šajda & Jon Stewart (Editors), ed. *Kierkegaard Bibliography: Afrikaans to Dutch*. New York: Routledge, 2016.

——— *Kierkegaard Bibliography: English*. New York: Routledge, 2016.

——— *Kierkegaard Bibliography: Estonian to Hebrew*. New York: Routledge, 2016.

——— *Kierkegaard Bibliography: Figures A to H*. New York: Routledge, 2016.

——— *Kierkegaard Bibliography Figures I to Z*. New York: Routledge, 2016.

——— *Kierkegaard Bibliography: Latvian to Ukrainian*. New York: Routledge, 2016.

——— *Kierkegaard Bibliography: Hungarian to Korean*. New York: Routledge, 2016.

Rauh, Raphael Benjamin. *Modulationen der Einsamkeit: Theorien der Ausnahme als Moralkritik bei Sören Kierkegaard und Friedrich Nietzsche*. Alber Thesen, 2016.

Rocca, Ettore. *Kierkegaard*. København: Gyldendal, 2016.

Rush, Fred. *Irony and Idealism: Rereading Schlegel, Hegel, and Kierkegaard*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Shmueli, Adi. *Kierkegaard and Consciousness*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.

Söderquist, Anna Strelis. *Kierkegaard on Dialogical Education: Vulnerable Freedom*. Mariland: Rowman & Littlefield Publishers, 2016.

Spanos, William V. *On the Ethical Imperatives of the Interregnum Essays in Loving Strife from Soren Kierkegaard to Cornel West*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Stewart, Jon. *Kierkegaard Secondary Literature: Greek, Hebrew, Italian, Japanese, Norwegian and Polish*. New York: Routledge, 2016.

*Estudios Kierkegardianos*. Revista de filosofía 2 (2016)

Stewart, Jon. *Kierkegaard and the Bible - the Old Testament. Vol. 1, Tome I*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Secondary Literature. Catalan, Chinese, Czech, Danish and Dutch Tome I Tome I*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Secondary Literature. English, A - K Tome II Tome II*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Secondary Literature. English L-Z Tome III Tome III*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Secondary Literature: Finnish, French, Galician and German*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Secondary Literature. Finnish, French, Galician and German Tome IV Tome IV*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Secondary Literature. Greek, Hebrew, Hungarian, Italian, Japanese, Norwegian and Polish Tome V Tome V*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Secondary Literature. Portuguese, Romanian, Russian, Slovak, Spanish and Swedish Tome VI Tome VI*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Secondary Literature. Tome II, Tome II*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Secondary Literature: Volume 18, Tome Ii*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard's Influence on Theology. Vol. 10, Tome I*. S.I.: ROUTLEDGE, 2016.

———. *Kierkegaard's Influence on Theology. Vol. 10, Tome II*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Secondary Literature: Greek, Hebrew, Italian, Japanese, Norwegian and Polish*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources Vol. 18 Tome I*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources Volume 18 Tome II Volume 18 Tome 1*. New York: Routledge, 2016.

———. *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources Volume 18 Tome III Volume 18 Tome 1*. New York: Routledge, 2016.

Stokes, P. *Kierkegaard's Mirrors. Interest, Self, and Moral Vision*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Theunissen, Michael. *Kierkegaard's Concept of Despair*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.

Tietjen, Mark A. *Kierkegaard: A Christian Missionary to Christians*. Illinois: IVP Academic, 2016.

### **Para los colaboradores**

El Consejo Editorial de la revista *Estudios Kierkegaardianos* convoca a los académicos e investigadores interesados a enviar ensayos originales e inéditos para los siguientes números de la revista.

La temática es abierta, debe reflejar la relevancia del pensamiento de Kierkegaard en alguno de sus aspectos específicos, de preferencia en diálogo con las investigaciones actualizadas sobre el pensador danés.

Se podrán enviar artículos en los siguientes idiomas: español, inglés y portugués. Los demás criterios para presentar los escritos aparecen en la página de la revista: [www.siek.mx/revista/revista.htm](http://www.siek.mx/revista/revista.htm)

Los artículos recibidos serán dictaminados de forma ciega para su publicación y se enviará respuesta a los autores en cuanto esté la resolución, en un plazo menor de tres meses.

También se recibirán reseñas de libros sobre Kierkegaard publicados recientemente en las lenguas aprobadas por la revista.

Los artículos deberán enviarse electrónicamente a la siguiente dirección: [revista@siek.mx](mailto:revista@siek.mx)

### **To collaborators**

The Editorial Board of the journal *Estudios Kierkegaardianos* is pleased to invite interested scholars and researchers to submit original and unpublished papers for future issues of the magazine.

The theme is open, and should reflect the importance of Kierkegaard's thought in any of its various aspects, preferably in dialogue with current research on the Danish thinker.

You may submit papers in the following languages: Spanish, English, and Portuguese. Further criteria on how to submit your paper can be found in the website:

[www.siek.mx/revista/revista.htm](http://www.siek.mx/revista/revista.htm)

All submissions will be blindly refereed for publication. Response will be sent to the authors as soon as a decision is made, within a period of three months.

Reviews on Kierkegaard related monographs or books recently published in the aforementioned languages will also be received.

Papers should be submitted to the following e-mail address: [revista@siek.mx](mailto:revista@siek.mx)

### **Para os colaboradores**

O Conselho Editorial da revista *Estudios Kierkegaardianos* convida a comunidade acadêmica e investigadores interessados a enviar ensaios originais e inéditos para as futuras edições.

De temática aberta, os ensaios devem reflectir a relevância do pensamento de Kierkegaard em algum dos seus aspectos específicos, de preferência em diálogo com a mais recente investigação sobre o pensador dinamarquês.

As normas de publicação constam encontram-se em:

[www.siek.mx/revista/revista.htm](http://www.siek.mx/revista/revista.htm)

Os artigos serão submetidos a arbitragem científica com resposta aos autores, após recepção do artigo, no prazo de noventa dias.

Aceitam-se resenhas de livros sobre Kierkegaard publicados recentemente nas línguas de publicação da revista (espanhol, inglês, português).

Os artigos devem ser enviados eletronicamente para o seguinte endereço: [revista@siek.mx](mailto:revista@siek.mx)

*Terminado de imprimir en el mes de diciembre del 2016*